Art
Painting
D

ZUR GESCHICHTE DER DEUTSCHEN TIERMALEREI

DIE

DARSTELLUNG DES LÖWEN BEI ALBRECHT DÜRER

3 1761 09615862 1

LIBRARY
DEC 12 1910
UNIVERSITY OF TORONTO

INAUGURAL-DISSERTATION
ZUR
ERLANGUNG DER PHILOSOPHISCHEN DOKTORWÜRDE
GENEHMIGT VON DER
PHILOSOPHISCHEN FAKULTÄT DER KÖNIGLICH PREUSSISCHEN
VEREINIGTEN FRIEDRICHS-UNIVERSITÄT HALLE-WITTENBERG

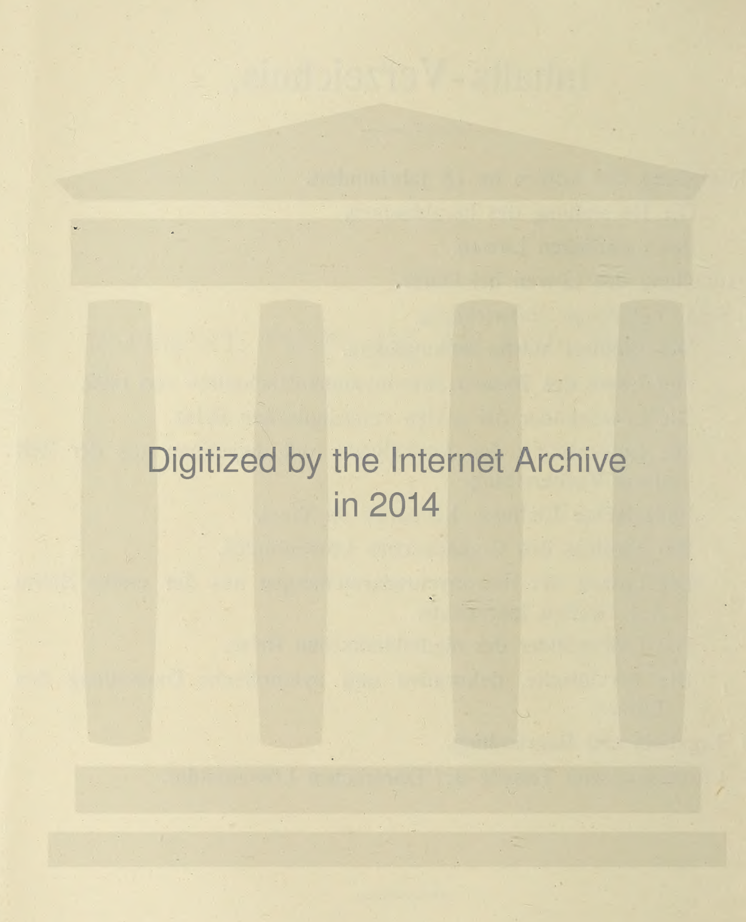
VON

DR. JUR. HARRY DAVID

HALLE 1909

REFERENT: PROF. DR. AD. GOLDSCHMIDT

Inhalts-Verzeichnis.



Digitized by the Internet Archive
in 2014

https://archive.org/details/diedarstellungde00davi

Die Darstellung des Löwen im 15. Jahrhundert.

Neben dem Adler ist der Löwe das hauptsächlichste Wappentier des Mittelalters. Kein anderes Tierbild ist daher so stark wie dieses von der Heraldik beeinflusst. Eine Entwicklung des Wappenlöwen soll hier nicht gegeben werden. Es genüge die Hervorhebung derjenigen Momente, welche für die allgemeine Darstellung des Tieres im 15. Jahrhundert von Interesse sind. Der Wappenlöwe dieser Epoche erscheint in der Regel im Profil, aufrecht stehend auf den weit auseinander gespreizten Hinterbeinen, während die weit vorgeworfenen Vordertatzen nach oben und unten auseinander weisen. In den Quer- und Diagonalstreifen des Wappens, wo der Löwe meist wieder seine natürliche horizontale Lage einnimmt, behält er diese Haltung der Vordertatzen meist bei, ohne jedoch — trotz der Verlegung des Schwerpunktes — mit der unteren Tatze den Boden zu berühren; das Gesicht ist dann meist dem Beschauer zugekehrt. Am seltensten ist die sitzende Stellung. Der Körper ist stets auffallend hager und an den Leisten unnatürlich eng eingezogen.

Eine ganz besondere Eigentümlichkeit zeigen die Tatzen des Wappenlöwen. Sie haben regelmäßig nur drei Klauen anstatt vier, außer der Afterklaue. Das scheint auf eine sehr alte Tradition zurückzugehen, die nicht im Heraldischen ihren Ursprung hat. Denn schon im früheren Mittelalter hat der Löwe in sonst ganz naturgemäßen, nicht heraldischen Darstellungen nur 3 Klauen. [1]) Da zudem die Tatzen des Wappen-

[1]) z. B. der Markuslöwe eines Evangeliars aus dem X. Jahrhundert in der Univers. Bibl. Erlangen (Cod. 41).

löwen meist besonders dünn gebildet werden, bekommen sie oft eine große Ähnlichkeit mit den Fängen des Adlers. Es ist daher nicht ausgeschlossen, daß hier das Bild des antiken Greifen von Einfluß gewesen ist, dessen Vorderkörper vom Adler und dessen Hinterteil vom Löwen genommen wurde. [1]) Bei der mangelnden Kenntnis der wirklichen Natur kann dadurch leicht eine Verwechslung der Formen entstanden sein. Die Klauen des heraldischen Löwen sind mit gewaltigen, stets vorgestreckten Krallen bewehrt. Der Schweif steigt ursprünglich s-förmig, später meist in mehreren Windungen senkrecht in die Höhe. [2]) Da die Schwanzquaste zur Raumfüllung des Schildes [3]) im Rücken des Löwen für das spätgotische Auge

---

[1]) Als Beispiele aus dem 13. Jahrhundert vergl. die Abbildungen aus zwei „Bestiarien" bei Martin et Cahier, Mel. d'Arch. 1851, 2. S. 256 und Pl. XIX. Dürer hat ja diese Komposition auch beibehalten (z. B. B. 153, B. 138), während Schongauer seinen bekannten Greifen (B. 93) aus Adler und Stier zusammengesetzt hat. — Uebrigens galt der Greif bis in die neuere Zeit keineswegs als Fabeltier. Noch am Ende des 17. Jahrhunderts zählt ihn der bekannte Jesuit Athanasius Kircher in seinem Buche „Arca Noe, Amsteldami 1675" unter den Tieren auf, welche durch die Arche vor dem Aussterben bewahrt wurden und gibt eine genaue Beschreibung nebst Abbildung.

[2]) Bei dem sitzenden Wappenlöwen hat der Schweif die Form eines umgekehrten S=ƨ, weil er hier erst zwischen die Hinterschenkel nach vorn hindurchgezogen wird.

[3]) Daß das Format des Schildes oft von großem Einfluß auf die Gestaltung eines Tierbildes sein kann, zeigt das als Wappentier sehr beliebte Einhorn. Um das senkrecht emporragende riesige Horn desselben (vergl. z. B. Meister E. S, B. 21) in das Feld des Schildes hineinbringen zu können, mußte man es in einen möglichst spitzen Winkel zur Stirnlinie herabdrücken (vergl. z. B. Schongauer p. 97). Und ich glaube, daß nur auf solchem Raummangel die sinnlose und naturwidrige Lage des Hornes fast paralell zur Stirn, wie man sie im 15. und 16. Jahrhundert auch bei der nichtheraldischen Darstellung des Tieres sehr häufig findet, zurückzuführen ist. (Vgl. Braunschweig, Gem.-Gal. Unbek. Meister, Kat. No. 33 und die ähnliche Darstellung eines unbek. sächs. Meisters auf einem Flügelaltar des Domschatzes zu Erfurt, ferner den Titel-Holzschnitt von Springinklee zu der Lutherischen Bibel, Nürnberg 1524). Während die übliche spiralige Oberfläche des Horns wohl auf den Stoßzahn des Narval zurückgeht, der im Raritätenhandel als Horn des Einhorns gegolten haben mag, erinnert die eigentümliche, einseitig gezähnte Form des Hornes, wie sie Dürer dem Einhorn gibt (B. 72, ferner in den Randzeichnungen des Gebetbuches des Kaisers Max) noch am ehesten an das Horn des Rhinozeros; sie findet sich aber schon sehr ähnlich in einer Handschrift von Konrad v. Megenbergs Buch d. Natur von ca. 1450 i. d. Frankfurter Stadt-Bibliothek. Für die Theorie, welche das Rhinozeros als Urbild des Einhornes gelten lassen will, spricht übrigens besonders eine Abbildung desselben in dem bereits erwähnten Bestiarius. Abb. bei Martin et Cahier, a. a. O. Bl. 21.

nicht mehr ausreichte, ward sie in mehrere Zotten oder Strähne auseinandergezogen, welche dann zuweilen noch ornamental ausgestaltet wurden. Ebenso wurde der Schweif in der Mitte oder an mehreren Stellen mit flammenförmigen Haarbüscheln versehen oder aber zu einer oder mehreren §artigen Windungen ausgestaltet. Neben der allgemein üblichen S-Form findet sich später auch eine Kurve in Form eines Henkels resp. eines Menschenohres, z. B. in dem prächtigen Wappenlöwen der Mainzer Sachsenchronik von 1492. Bei den Profilköpfen ist das Maul weit aufgerissen und in den Winkeln stark ausgebuchtet. Die flammenförmig gewundene Zunge ist vorgestreckt und zuweilen gespalten. Sind die Köpfe in der Vorderansicht gegeben, so bleibt der Rachen in der Regel geschlossen oder wird doch nur halb geöffnet; er hat dann häufig die Form einer liegenden platt gedrückten Acht oder einer auf dem Rücken liegenden Drei. Die Zunge wird aber auch bei geschlossenem Maul noch etwas vorgeschoben, ist aber dann meist kürzer und breiter. Das Gebiß ist bald phantastisch, bald naturgemäß, aber selten sind die Zähne unnatürlich groß.

So ungefähr war das Bild des Löwen, welches man im ausgehenden Mittelalter allenthalben vor Augen hatte und es ist nur natürlich, daß das Wappentier bei der doch immerhin seltenen Gelegenheit, ein lebendes Exemplar zu Gesicht zu bekommen, allmählich in der Phantasie des Volkes ein Wesen von Fleisch und Blut wurde. Es erscheint zuweilen selbst in naturgeschichtlichen Darstellungen, wo doch ein möglichst wahrheitsgetreues Bild beabsichtigt war. So ist z. B. in dem bereits erwähnten handschriftlichen „Buch der Natur“ der Frankfurter Stadtbibliothek, dessen Tierbilder sonst ein deutliches Streben nach Naturwahrheit erkennen lassen, der riesige Schweif eines Löwen zu einem stilgerechten, spätgotischen Blattornament verarbeitet, ganz nach heraldischem Vorbild. Ebenso sitzen in einem der Holzschnitte der Mainzer „pronosticatio“ des J. Lichtenberg von 1492 (Hain 10092 Abb. 1) streng stilisierte Wappenlöwen in einer derb naturalistisch gezeichneten Landschaft und bilden so einen auffallenden Gegensatz zu einem daselbst befindlichen Holzschnitt mit trefflich gezeich-

neten Hähnen von äußerster Naturwahrheit.[1]) Diese merkwürdige Unterscheidung ist in diesem Falle durch die allegorische Bedeutung des Löwen nicht gerechtfertigt; denn eine solche haben hier auch die Hähne — französische Färsten im Gegensatz zu den deutschen, den Löwen. Schließlich wirkt es wie eine Karrikatur, wenn auch noch in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts ein so guter Beobachter, wie Iost Amman in seiner Paradiesdarstellung [2]) inmitten einer großen Anzahl naturgetreu gezeichneter Tiere seinen Löwen im heraldischen Wappenkleide einherspazieren läßt. Dieses Wappenkleid ist schließlich zu einer Art Nimbus geworden, der dem gewaltigen, legendenumwobenen Tiere zuweilen auch dann noch verbleibt als sein Anblick oder wenigstens der seines naturgetreuen Abbildes längst keine Seltenheit mehr geworden war. [3])

Im Verlaufe des 15. Jahrhunderts haben sich nun in Deutschland mehrere bestimmte Löwentypen herausgebildet, welche sich zwar zeitlich und örtlich nicht genau festlegen lassen, aber doch oft genug einen wertvollen Fingerzeig für gewisse Zusammenhänge und Beziehungen bieten. [4])

---

[1]) Das einzige Tier, dessen Darstellung in seiner stilistischen Abhängigkeit von der Heraldik ganz parallel der des Löwen läuft, ist der Adler. So sind auf einem Blatte der eben erwähnten Frankfurter Handschrift 17 Vögel dargestellt, unter denen sein Bild einfach durch das des Reichsadlers ersetzt ist. In jener „Pronosticatio“ kommen stilisierte und natürliche Adler nebeneinander vor, und besonders grotesk wirkt auf einem der Holzschnitte ein über einem Wald dahinfliegender, dessen durchaus natürlich gezeichneter Körper in den sorgsam stilisierten Schweif des Reichsadlers endet.

[2]) Abb. bei I. Kirchner; Die Darstellung des ersten Menschenpaares.

[3]) Wie eine Karrikatur wirkt auch der St. Markus-Löwe des Meisters L. G. (Gottfr. Leigel?) in der Wittenberger Großoktav-Ausgabe des Neuen Testaments 1524 (Abb. Muther a. a. O. Taf. 258).

[4]) Im 14. Jahrhundert zeigt das Löwenbild besonders in der Skulptur oft eine drachenähnliche Kopfbildung, was vielleicht mit den so beliebten Phantasie- und Teufelstieren zusammenhängt, bei deren Gestaltung mit Vorliebe Drachen- und Löwenmotive verwandt wurden. Interessant sind in dieser Beziehung sechs mit Relieflöwen (Brustbilder) versehene hölzerne Totenschilder einer Nürnberger Familie (Germ. Mus., Halle 37). Der älteste ist 1351 datiert und noch ganz in der Art der Drachen- bezw. Teufelsdarstellungen stilisiert. Die grosse Ohrmuschel mit gezackten Rändern ist durch eine gezähnte Hautfalte vom Vordergesicht abgegrenzt. In diesem ziehen sich vom Auge zum Halse starre parallele Strähne, welche sich erst im vierten Schild zur Mähne entwickeln und erst im fünften Schild — Mitte des 15. Jahrhunderts — hat sich deutlich der Löwe herausgebildet (vgl. ferner den Löwen zu Füssen der Marienstatue im nördlichen Kreuzarm

Das Charakteristikum des Löwen ist sein majestätisches Haupt mit der ihn vor allen Tieren auszeichnenden, Brust und Schulter umwallenden Mähne. Den meisten Löwentypen des 15. Jahrhunderts ist nun im Gegensatz zu denen des 16. durchweg gemeinsam, dass die Mähne den Kopf nicht umrahmt, sondern blos einen mehr oder weniger ausgesprochenen Schulterkragen bildet, welcher erst am Halse ansetzt und dadurch den Kopf klein und unbedeutend erscheinen lässt. Wie die Mähne, so zeigt auch der Haarbüschel an der Schwanzspitze in beiden Jahrhunderten ein typisch verschiedenes Aussehen. Der natürliche Löwenschweif endigt ohne besonders markierten Uebergang in eine mit kurzen Haaren versehene Verdickung. Oben war bereits die Rede davon, dass beim heraldischen Löwen diese Haare zu mehreren Locken verlängert, auseinander gezogen und auch ornamental verschlungen wurden, und diese Gestaltung bleibt denn auch in vereinfachter Form massgebend für die Darstellung des natürlichen Löwen im ausgehenden Mittelalter. Erst als das gotisch Lange und Dünne nicht mehr dem Stilgefühl entsprach und die aufkommende Renaissance die festere Form und die strengere Gliederung verlangte, wurde auch der Löwenschweif in Schaft und Quaste geschieden. Letztere entwickelte sich dann zu dem dicken Büschel[1]), welcher von Naturwahrheit ebensoweit entfernt war, wie die gotischen Schweiflocken vorher. Schliesslich kann auch die aus der Heraldik übernommene dreiklauige Löwentatze noch zu den Merkzeichen der gotischen Löwendarstellung gerechnet werden.

Innerhalb dieser dem 15. Jahrhundert im Vergleich zum 16. durchweg eigentümlichen Stilunterschiede haben sich nun mehrere Gruppen herausgebildet, und in erster Linie lassen sich bei der Darstellung des Löwenkopfes stilistische Unterschiede konstatieren.

---

des Domes zu Magdeburg). Ganz vereinzelt begegnet man diesem Drachentyp bei der Darstellung der Löwen noch im 15. Jahrhundert, z. B. auf dem Holzschnitt Schr. 1558, was ihnen eine auffallende Aehnlichkeit mit chinesischen Löwenbildern gibt.

Auch die merkwürdige Markierung des Rückgrats eines Löwen durch sechs kleine Ringe (auf einem Holzschnitt von ca. 1475, Schreiber 1547, Reproduktion bei Essenwein 91) ist sicherlich auf die Darstellung des Drachenrückens zurückzuführen.

[1]) Vgl. besonders Cranach de Ae., Hieronymus-Holzschnitt von 1509.

Zunächst findet sich ziemlich zerstreut ein Typus, der bereits aus dem früheren Mittelalter übernommen ist und sich bei schwachen und flüchtigen Arbeiten noch bis in den Anfang des 16. Jahrhunderts erhalten hat [1]. Er hat einen kleinen rundlichen, oft sogar kahlen Schädel von sehr menschenähnlichem Aussehen. Der Hals ist stets durch eine Einschnürung hervorgehoben, von welcher die Mähne herabwallt, die sehr häufig das Aussehen eines in feines Plissé gelegten Schulterkragens hat. Die glatte Behandlung des Kopfes mag aus der Skulptur übernommen sein, wo sie wohl mit Gründen der Technik und des Materials zusammenhängt. Die Darstellung des Löwen zu Füßen der Verstorbenen auf Grabmälern war ja ein altes Herkommen von symbolischer Bedeutung, wie wir es ja auch noch in Dürers Entwurf zu einem Grabmal Peter Vischers (L. 48) antreffen. So zeigen auch dieselbe Kopfbildung die Löwen auf Tilman-Riemenschneiders Grabmal des Bischofs Rudolf von Scherenberg im Dom zu Würzburg, welche noch besonders merkwürdig sind durch ihren fast komisch wirkenden Anthropomorphismus. [2] Auch die äußerst kümmerlichen Löwen des Veit Stoß, z. B. an der Hieronymusstatue im Dom zu Krakau oder auf der Rosenkranztafel im germanischen Museum sind nach dieser Schablone gearbeitet und bedeutende Maler, wie der Meister des St. Bartolomäus (Kreuzaltar Köln 3) der Meister von Sigmaringen (Hieronymus Donaueschingen), Meister E. S. (Simson-Kampf) sind über diesen Typus nicht hinausgekommen [3].

Viel häufiger als der ganz kahle Schädel zeigt sich wenigstens der Beginn einer Kopfmähne; öfters hat sie die Gestalt eines kurzen aufrechtstehenden Haarschopfes oder eines gezackten Krönchens. Wenn dadurch der Kopf auch weniger rundlich

[1]) Z. B. bei der Massenproduktion an Holzschnitten, welche Schäufelin 1513 bei der Illustration des „Heiligenlebens“ für den Verleger Johann Rynmann in Augsburg entfaltete (bei der Darstellung des heiligen „Crisanto“ und „Ignatio“).

[2]) Nicht nur der ganze Ausdruck richtet sich nach dem des Bischofs, sondern selbst das kleine Maul des Löwen scheint dessen Munde angepasst zu sein.

[3]) Vgl. die Fabel vom kranken Löwen (Blockbuch der Heidelberger Universitätsbibliothek) ferner das Schrotblatt Schmidt 31 und die prächtige Erlanger Federzeichnung des Hieronymus mit dem sich vor ihm aufrichtenden Löwen, welcher auf der Rückseite 1488 datiert ist. (Abb. 5).

erscheint, so sind doch die Grundmerkmale der Gesamtgruppe, Einschnürung am Halse und Schulterkragen auch hier vorhanden[1]). Bei Wolgemut findet sich sowohl der kahle Löwenkopf[2]) als auch der Beginn einer Kopfmähne. Ueberhaupt kann bei der grossen Anzahl bedeutender Mitarbeiter in der Wolgemut Pleydenwurfschen Werkstatt von Einheitlichkeit schlechterdings nicht die Rede sein. So finden sich denn auch im „Schatzbehalter" mehrere Löwentypen vertreten[3]), und zuweilen, so bei den Leuchterlöwen auf dem Tode der Maria im germ. Mus., kommt sogar schon die dichte Kopfmähne vor.

Während dieser Typus vorzugsweise bei en face-Köpfen üblich ist, findet sich eine zweite Gruppe fast nur in Profildarstellungen. Sie scheint hauptsächlich in Schwaben und am Oberrhein heimisch zu sein. Auch bei diesem Typ ist eine Kopfmähne kaum angedeutet. Der Behang von Hals und Brust ist lockiger und oft ziemlich spärlich. Das Charakteristische liegt in der länglichen, hundeartigen Form des Kopfes, welcher vorn doggenmässig abgestumpft ist. Die Nase ist ebenfalls nach Hundeart an der Spitze in die Höhe gebogen, in direktem Gegensatz zu der breiten, platten Löwennase[4]). Dieser Typ, welcher übrigens auch schon aus dem frühesten Mittelalter übernommen ist[5]), verdankt vielleicht seine Verbreitung im letzten Viertel des 15. Jahrhunderts der „natur-

[1]) Unter den zahlreichen Beispielen seien nur erwähnt die Löwen der Augsburger Aesopausgaben, ferner die bei Muther a. a. O Tafel 4 abgebildeten Holzschnitte aus der „Historie von der Zerstörung der Stadt Troja" des Guido von Colummna.

[2]) Z. B. in den Gemälden des germanischen Museums: Daniel in der Löwengrube und auf den Altarflügeln mit St. Johannes und St. Nicolaus daselbst.

[3]) Zu dieser Gruppe ist der Löwe in Fig. 66 daselbst zu zählen. (Vgl. hierzu die ganz ähnliche Kopfbildung des fast noch heraldischen Hieronymuslöwen in dem etwas älteren Holzschnitt Schreiber 1541), während in den geflügelten Löwen der 7. Figur schon der Hundetyp der folgenden Gruppe vorkommt.

[4]) Aristoteles hat in seiner Physiognomik gerade auf den Gegensatz der stumpfen Nase des Löwen und der spitzen des Hundes hingewiesen, erstere soll Grossmut, letztere Jähzorn bedeuten.

[5]) Z. B. die Darstellung Daniels zwischen zwei Löwen auf einem karolingischen Gewebe aus Eichstaedt Abb. Mel. d'Arch. 1851, 2, Pl. XVIII; für das 14. Jahrhundert vgl. die Darstellung des „Stolzes" auf einem Löwen reitend in einem Manuskript der Bibl. Nationale, Paris Abb. Mel. d'Arch. daselbst S. 21.

wissenschaftlichen“ Darstellung in dem so beliebten, mehrfach citierten „Buch der Natur“ des Konrad von Megenberg[1]). Auch in der Speyerschen Ausgabe des „Spiegels menschlicher Behaltnis“ (Drucker: Peter Drach) findet sich der Typus in der Darstellung des Löwenkampfes Simsons sowohl, wie in dem des Bonanias besonders scharf ausgeprägt[2]). Neben der abgeplatteten Doggenschnauze kommt seltener die gewöhnliche spitze Form des Hundekopfes vor, so in einer Äsophandschrift der Trierer Stadtbibliothek aus der Mitte des 15. Jahrhunderts [3]) ferner in Kupferstichen Israels von Meckenem

---

[1]) In der ersten Bämlerschen Ausgabe, Augsburg 1476, erscheint der Typus allerdings noch nicht so ausgeprägt, wie in den späteren „verbesserten“ von Sorg (1482) und Schönsperger (1482, 1499), obschon sich in letzterer sonst ein deutliches Streben nach naturähnlicher Darstellung kundgiebt; so hat hier z. B. der Elefant keine Hirschläufe mehr, wie in der ersten Ausgabe. — Die Darstellung des Löwen nimmt in diesen Werken keinen Holzschnitt für sich ein, sie ist vielmehr mit den übrigen „Landtieren“ auf einem ganzseitigen Holzschnitt vereinigt. Das 1349 von Konrad v. Megenberg auf Grund des Physiologus, bezw. des Thomas v. Contempré bearbeitete, 1476 gedruckte „Buch der Natur“ kann übrigens als die erste gedruckte Naturgeschichte bezeichnet werden, welche zoologische Abbildungen enthält. Das im Jahre 1484 bei Schöffer in Mainz erschienene Hausarzneibuch der sog. „Herbarius Moguntinus“ hat zwar einen Abschnitt „de animalibus et provenientibus ab eis“, aber nur Abbildungen von Pflanzen. Der im folgenden Jahre in derselben Officin herausgekommene deutsche „Hortus sanitatis“ ist dann das zweite, naturgeschichtliche Werk, welches zoologische Abbildungen enthält: 10 Tierbilder neben 368 Pflanzendarstellungen. Unter ersteren findet sich der Holzschnitt des Elefanten zweimal; der Löwe ist aber noch nicht abgebildet. Dessen Darstellung erscheint zuerst in dem 1491 von Jakob Meydenbach gedruckten, lateinischen sog. grösseren Hortus sanitatis, einer freieren Bearbeitung des deutschen von 1484, und zwar auf dem Titelholzschnitt des 2. Abschnitts des „Tractatus de animalibus vitam in terris ducentibus“ zugleich mit vier anderen Landtieren. In einem besonderen Abschnitt über den Löwen wird dann noch im Text ein kleiner Holzschnitt mit einem Paar sitzenden Löwen hinzugefügt, von denen der en face dargestellte zwar schon Kopfmähne, aber auch aus dem Maul hervorragende Hauer wie ein Eber hat. Natürlich hat auch er nur 3 Klauen.

[2]) Die Abbildungen Muthers a. a. O. Tafel 66 entstammen dieser Ausgabe, nicht aber, wie er irrtümlich angiebt, der Baseler des Bernhard Richel von 1476. Deren Holzschnitte sind bedeutend schwächer. Auch sind sie nicht von ein und derselben Hand, wie man gerade an den beiden nebeneinanderstehenden Löwenbildern deutlich erkennen kann. So hat u. a. der Simsonlöwe Phantasiezähne und gotische Schweiflocken, während der Bonaniaslöwe ein naturgemässes Gebiss und sogar schon die spätere Schweifquaste hat. — Weitere Beispiele finden sich in Bocaccios Buch der berühmten Frauen, Ulm, Zainer 1473, Abb. Muther a. a. O. Tafel 38/39 und auch in den bereits erwähnten Löwen der Lichtenberger „Pronosticatio„ von 1492.

[3]) Katalog No. 1108.

(z. B. P. II. 92. 52) und in den Holzschnitten der Kölner Bibel [1]).

Gänzlich verschieden ist nun ein dritter Typus, der das Bedeutende des Löwenkopfes wirklich zur Erscheinung bringt. Er ist verhältnismäßig selten und findet sich besonders in einer Gruppe von Holzschnitten mit xylographischem Text aus dem zweiten Drittel des Jahrhunderts. Die Einschnürung am Halse fehlt hier gänzlich, sie wird verdeckt von den langen Mähnenlocken, welche von Stirn und Schläfenbein über Nacken und Brust herabwallend das Gesicht umrahmen und so den majestätischen Eindruck des Löwenkopfes erwecken, der der Natur entspricht. Auch ist zu beachten, daß hier die Stilisierung von der Heraldik ganz unabhängig ist und auf den natürlichen Grundformen des Löwengesichtes basiert. Das und andere Einzelheiten, wie die richtige Bildung des Fußes mit 4 Klauen und Afterklaue lassen auf direkte Naturanschauung schließen. Zu den besten Beispielen dieser Art gehört der Kampf Simons mit dem Löwen in der Biblia Pauperum (Blockbuch, Heidelberg) Bl. 28, während der ebenfalls hier hin gehörende Löwe des Speculum humanae salvationis in der Staatsbibliothek München [2]) durch seine unverhältnismäßige Kleinheit keinen rechten Eindruck aufkommen läßt [3]).

Als Unterabteilung dieser letzteren käme noch eine Gruppe in Betracht, wo Kopf- und Halsmähne auch in einander übergehen, ohne daß indes die Umrahmung des Kopfes hervorgehoben wird. Die durchweg menschliche Physiognomie derselben und die starke Beeinflussung durch die Heraldik — 3

---

[1]) z. B. der Löwe des St. Markus auf dem Bilde der Auferstehung; vgl. auch die Hieronymusholzschnitte Schreiber 1535 und 1553.

[2]) Xyl. 37, Hain 14922 (dieses Blockbuch ist nicht zu verwechseln mit den untengenannten späteren Büchern desselben Titels).

[3]) Uebrigens läßt auch der auf demselben Blatt dargestellte Bär einen hervorragenden Tierbeobachter erkennen.

Der sehr schwache pudelgroße Löwe des erst neuerdings bekanntgewordenen Hieronymusholzschnittes der Bibliothek des Magdeburger Domgymnasiums (publ. Jahrb. d. preuß. Kunstsamml. Bd. 29 J. 4.) scheint mir trotz der ganz schlichten Bemähnung dieser Gruppe nahezustehen wegen der Korrektheit in Bildung der typischen Löwenschnauze und der allerdings nur schwer erkennbaren Klauen.

Klauen, eingeschnürter Leib — lassen den Typ als Tierbild hinter der Hauptgruppe weit zurücktreten [1]).

Ein vierter Typus läßt sich vielleicht mit einer berühmten Skulptur in Verbindung bringen, nämlich dem romanischen Bronzelöwen, welchen Heinrich der Löwe auf dem Burgplatz zu Braunschweig errichtet hat [2]). Daß ein an so bedeutender Stelle stehendes Standbild bei der sonstigen Armut an freistehenden Denkmälern in den mitteralterlichen Städten einen besonderen Eindruck — und zwar über die Grenzen seiner engeren Heimat hinaus — machen mußte, ist nicht unwahrscheinlich. Charakteristisch für diese Skulptur sind der runde Kopf mit vorn abgestumpfter Schnauze und besonders die verhältnismäßig schmalen und hohen Läufe statt der kurzen schweren Löwentatzen. Diese Kennzeichen finden sich nun z. B. in den Holzschnitten des Lübecker Totentanzes von 1489 (Germ. Mus. Nürnberg), und zwar auf dem Blatte des Todes, der auf einem Löwen reitet. Noch ausgesprochener und bis ins 16. Jahrhundert hineinreichend erscheint der Typus bei einigen Malern der Kölner Schule. So hat ihn der Meister der heil. Sippe bei seinem fast lebensgroßen Löwen auf den Hieronymusbildern in Augsburg wie in München angewandt. Hier erinnert nicht nur die glatte Behandlung, sondern auch

---

1) Vgl. auch den Aesop. Antwerpen 1486 (Fab. XI Abb. 9).

2) Wenn es sich bei dem Einfluß dieser Skulptur nur um eine Vermutung handelt, so wird ein solcher bei einem anderen berühmten Löwenmonument fast zur Gewißheit, nämlich bei dem sog. „Marzocco", den Donatello als Wahrzeichen und Wappenhalter von Florenz dort errichtet hatte. Hier, in dem großen Kunstzentrum mit seinen mannigfaltig sich durchkreuzenden Einflüssen ist derselbe nicht so stark wahrzunehmen als in dem benachbarten stilleren Ferrara. Für dessen Malerschule hat sich ein ganz eigenartiger Löwentyp herausgebildet: Eine sehr menschenähnliche Physiognomie mit lang gestrekter Nase, kurzen röhrenförmigen Ohren und einem spitz zulaufendem Kinnbart. Das ist unverkannbar der Kopf jenes „Marzocco". Wir finden ihn schon bei Cosimo Tura auf dem großen Altar in Berlin, ferner auf der das. befindlichen F. Bianchi Ferrari zugeschriebenen thronenden Madonna mit Heiligen (No. 1882). Auf einem büßenden Hieronymus der Garofalo von 1524 (daselbst) hat der Löwe ebenfalls den Typus, nur kommt hier die Kopfmähne hinzu, welche wir später (Cap. f.) bei dem Dürer-Cranachlöwen finden werden. — Uebrigens trage ich um so weniger Bedenken, bei diesem Bilde Garofolos wirklich eine Beeinflussung durch Dürer anzunehmen, als auf einem anderen, dem Garofolo zugeschriebenen Berliner Bilde (Anbetung No. 261) die Meerkatze und der weiße Hund tatsächlich nach Dürer kopiert sind (nach B. 42 und B. 78).

die Farbe an Bronzeskulpturen. Auch beim Meister des Marienlebens findet sich der Typus und auch einige Stiche des Meisters E. S. zeigen Anklänge (z. B. B. 6 pag. 4 No. 1) Übrigens fehlt es ja auch sonst nicht an Beziehungen zwischen Lübeck [1]) und dem Westen des Reiches. Ich erinnere nur an die nahe Verwandtschaft der Kölner und Lübecker Bibel. In letzterer zeigt der Löwe zwar nicht so ausgesprochen den letztgenannten Typ, ist aber merkwürdigerweise bedeutend naturgemäßer behandelt als die meisten übrigen dort dargestellten Tiere. Das findet vielleicht seine Erklärung in der Tatsache, daß im Jahre 1482 4 Löwen von Kampen nach Lübeck geschenkt wurden (Zeitschr. d. Ver. f. Lüb. Gesch. 1884. H. 2 p. 144).

Derartige Transporte wilder Tiere haben nicht nur nach Italien [2]), sondern, wenn auch viel seltener, nach den nordischen Ländern, Deutschland, Frankreich, Dänemark und besonders den Niederlanden [3]) stattgefunden. Der Bestimmungsort war in Deutschland, wenn es nicht nur Durchgangsland war, bei der sinkenden Macht der Städte im 15. Jahrhundert, meistens die Fürstenhöfe, obgleich erstere vielfach noch sogenannte Tiergärten besaßen [4]). An den Höfen waren die Tiere meist nur für einen beschränkten Kreis sichtbar, aber auch auf den Transporten, welche als seltene Ereignisse besonders in den Chroniken erwähnt werden, kann es sich ja nur um einen ganz vorübergehenden Anblick gehandelt haben. Wenn man daher das sporadische Auftreten ziemlich naturähnlicher Löwenbilder in Deutschland im 15. Jahrhundert auch auf solche Gelegenheiten zurückführen darf, so ist doch zu berück-

---

[1]) Braunschweig, Lübeck und Köln waren im 15. Jahrhundert die Vororte des sächsischen, wendischen und westfälischen „Quartiers“ der deutschen Hansa.

[2]) Vgl. S. 89.

[3]) Hier wurden die wilden Tiere vielfach den Schlächtern zur Pflege gegeben (Delaborde, Geschichte der Herzöge von Burgund).

[4]) Dürer wohnte in Nürnberg am „Tiergärtnertor“. Häufig wurden Tiergräben in den Wallbefestigungen der Städte eingerichtet, so sagt Dürer in seinem Entwurf zur Befestigungslehre: „So man aber die Gräben trucken will lassen, so mag man Kürzweil darein richten als Bogen-, Armbrust- und Büchsenschießen, Ballnschlahn, Tier- und Baumgärten usw.“ (Lange und Fuhse S. 272).
Ueber die Tiergärten in Brüssel und Genf siehe unten.

sichtigen, daß hier in der Regel kaum ein wirkliches Naturstudium möglich war. Dazu dürfte das in den engen Transportkäfig eingezwängte Tier kaum Gelegenheit geboten haben. Es waren wohl meist Zeichnungen, die nachher aus der Erinnerung enstanden sind. So sollte man z. B. annehmen, daß die in Kupfer gestochenen Elefanten Schongauers nach dem Leben gezeichnet sind, weil von dem Transport eines solchen den Rhein hinauf zu der fraglichen Zeit berichtet wird [1]). Trotzdem lassen die Stilisierung der Ohren, des Rüssels, die gänzlich unrichtige Bildung des Hinterteils eine Zeichnung nach dem lebenden Modell ausgeschlossen erscheinen. — Schongauers Löwendarstellung wird erst im folgenden Kapitel ausführlicher behandelt werden. — Da es sich bei den hier aufgestellten vier Gruppen nur um Typen, d. h. um die hauptsächlichsten Erscheinungsformen des Löwenbildes handelt, bedarf es nach dem oben Gesagten keiner weiteren Erklärung dafür, daß es noch manches Löwenbild der Zeit gibt, welches zwischen diesen Gruppen oder ganz außerhalb derselben seinen Platz findet.

---

[1]) Grotefend, Quellen zur Geschichte der Stadt Frankfurt.

Die Darstellung des Löwen bei Dürer.

Der Einfluss Schongauers.

Kein anderer Künstler hat auf den jungen Dürer einen so nachhaltigen Einfluss ausgeübt, wie Martin Schongauer. Bekanntlich war dieser nicht mehr am Leben, als Dürer auf seiner Wanderschaft nach Kolmar kam, aber des Meisters Art war ihm längst vertraut geworden während seiner Lehrzeit in Nürnberg. Dort hatte er sicherlich schon eine grosse Anzahl seiner Kupferstiche zu Gesicht bekommen. Denn in der so unpersönlichen Kunst der Wolgemutschen Werkstatt macht sich der Einfluss des oberrheinischen Meisters sehr bemerkbar und nicht zum wenigsten in der Tierdarstellung. Schongauer gehört zu den wenigen Meistern des 15. Jahrhunderts, denen das Tier als würdiger und ausreichender Vorwurf für den Kupferstich erschienen war und insofern ist er zu den Begründern des selbständigen Tierbildes zu zählen. Stiche wie der Elefant (B. 92), die Schweinefamilie (B. 95), Hirsch und Hirschkuh (B. 94), der Greif (B. 93) erregten schon durch die Neuheit solcher Darstellungen sicherlich grosses Interesse und auch da, wo dem Tiere keine selbständige Bedeutung zukam, wo es nur einen Teil der Gesamtdarstellung bildete, fand seine lebendige und naturalistische Auffassung solche Beachtung, dass beispielsweise der kleine Hund auf Schongauers Anbetung der heiligen drei Könige weit bis ins 16. Jahrhundert hinein kopiert worden ist[1]), wenn auch sonst längst kein Zusammenhang mehr mit dem Kolmarer Meister besteht. Welche Bedeutung diese Stiche für die Wolgemutsche Werkstatt hatten, zeigt beispielsweise der Holzschnitt der Schöpfung Evas in der

[1]) U. a. von L. v. Leyden im Kupferstich des „verlorenen Sohnes“, ferner bei Cranach „Christus vor Pilatus“ (B. 15) und auf dem Werkstattbilde Cranachs in Dresden „Christus unter den Schriftgelehrten“ (Kat.No.1932).

Schedelschen Chronik. Ich war überrascht, feststellen zu können, dass die so hübsch in das Bild hineinkomponierte Hirschfamilie eine ganz getreue Kopie des obengenannten Kupferstiches B. 94 von Schongauer ist.

Ein naturalistisches Löwenbild in der Art der ebengenannten Tierbilder existiert allerdings von Schongauer nicht. Dafür bietet aber Ersatz der prächtige St. Markuslöwe, der zu der Folge der vier in Kupfer gestochenen Evangelistensymbole (B. 73—76) in Rundformat gehört. Trotz der Flügel und des Heiligenscheines ist das Tier, von den Mähnenlocken abgesehen, nur wenig stilisiert, was man auch aus dem ganz naturalistisch gegebenen Stier und dem Adler schliessen kann. Wie schon erwähnt, charakterisiert sich dieses Löwenbild durchaus noch als Arbeit des 15. Jahrhunderts wegen der deutlichen Teilung der Mähne in Kopf- und Brustbehang, wobei der Hals frei bleibt. Es wäre nun nicht schwer die Einzelformen des Löwen, seine Hängelocken, die Bildung des Schädels, die Tatzen etc. in Zusammenhang mit den früheren Dürerbildern zu bringen und es wird bei Besprechung derselben angedeutet werden. Dieser Gesichtspunkt kommt aber erst in zweiter Linie in Betracht. Das Wesentliche des Schongauerschen Einflusses zeigt sich nämlich nicht in der Uebereinstimmung der Einzelform, sondern in der merkwürdigen Durchbildung der Tierform überhaupt. Das läßt sich bei den frühesten Löwenbildern Dürers etwa bis zum Anfang des 16. Jahrhunderts noch deutlich erkennen. Die Schongauer'sche Kreatur ist kein einheitlich empfundener Organismus. Man kann nicht eigentlich sagen, daß sie lebt, aber sie erscheint dennoch lebendig. Sie hat kein Centralorgan, aus der die Lebenskraft sich durch Nerven und Adern in die Peripherie ergießt. Aber sie wird lebendig durch das Zusammenwirken unendlich vieler Kräfte und Kräftchen in Gestalt von Formen und Linien, welche alle ein Sonderdasein zu führen seinen und doch nach einem einheitlichen Plane zusammenwirken um ihre gemeinsame Existenz zu ermöglichen. Das bewirkt die eminente Ausdruckskraft der Schongauer'schen Linie und sein fast übertriebenes Gefühl für die Bedeutung der kleinsten Form. Es ist erstaunlich, wie selbst leblose Gegenstände unter seiner Hand lebendig werden.

Die Bandrollen der Evangelistensymbole winden und krümmen sich wie Schlangen, sodaß man zunächst tatsächlich den Eindruck eines Kampfes der symbolischen Tiere mit Schlangen erhält. Die unbelebte Oberfläche, die sanft geschwungene Linie ist ihm widrig und nichtssagend und so tastet er seine Kreaturen förmlich ab nach Niveauunterschieden, nach Knotenpunkten, nach Ecken und Kanten, um so die Worte zu finden, die er zu seiner so präcisen und scharfgeschliffenen Ausdrucksweise nötig hat. Durch Fell und Muskeln hindurch fühlt er nach dem Knochenbau des Tieres und markiert mit sichtlichem Vergnügen die Stellen, wo er sich in der Oberfläche bemerkbar macht. Nun ginge man aber fehl, wollte man dies in erster Linie auf sein besonderes Interesse für den anatomischen Zusammenhang, den tektonischen Aufbau des Körpers zurückführen, wie wir es bei Leonardo und zeitweise auch bei Dürer so stark ausgeprägt finden. Schongauer war dafür noch viel zu sehr Spätgotiker und was er in der Körperstruktur suchte, war nicht das Gelenkmässige, nicht das ineinandergreifende Gefüge, mit einem Wort, die Architektur des Körpers, sondern der Reichtum seiner Fassade. Was in seinen Ornamentstichen Knospen- und Knorpelwerk ist, das sind ihm am tierischen Körper Knochenvorsprünge und Muskelansätze. Besonders auffallend bildet er den Rücken seiner Tiere. Er skandiert die Wirbelsäule nach einem eigenen Rythmus. Der schon von Natur so merkwürdig knochige Rücken des Rindes gab ihm hierzu willkommenen Anlass. Vergleicht man nun in dieser Beziehung den geflügelten Stier oder den Greifen Schongauers mit Dürers Stier der Europa auf der früheren Zeichnung der Albertina (L. 456), so erscheint ein Zusammenhang schon sehr naheliegend. Dieser wird dann bestätigt, durch die merkwürdige Art, wie Dürer auf seinem verlorenen Sohn (B. 28) gerade das in jenen übertrieben eckigen Formen gezeichnete Hinterteil eines Rindes in das Bild hineinschiebt[1]), wobei dessen Schwanzhaltung sogar dieselbe ist wie bei Schongauers Stier des St. Lucas. Übrigens bin ich überzeugt, dass Dürer in diesem Kupferstich die

[1]) Lucas von Leyden fand dann wieder diesen Gedanken Dürers so interessant, dass er ihn in seinem Kupferstich (B. 78) wiederholte.

„Schweinefamilie“ Schongauers direkt benutzt hat [1]). Dieselbe Rückenbildung zeigt nun Schongauer bei dem von Natur ziemlich glatt verlaufenden Löwenrücken, indem er die Hüftenknochen betont und den Kontur der Wirbelsäule in der Mitte einzieht. (Vgl. auch seinen kleinen Wappenlöwen B. 96). An diese Bildung erinnert nun lebhaft die Rückenkurve des Löwen auf dem frühesten Dürerholzschnitt von 1492 und auch das, wenn auch nur kleine Stück des Löwenrückens, welches auf dem Stich „Die Gerechtigkeit“ B. 79 sichtbar ist, lässt noch diese Tendenz erkennen. Bei diesen beiden Löwendarstellungen wie bei dem in der Hamburger Kunsthalle bewahrten Guachebildchen von 1494 und auch noch auf dem Holzschnitt Simsons Löwenkampf B. 2 weist der heraldisch hagere, in den Hüften eingezogene Leib auf Schongauers Markuslöwen. Die weiche Rundung wird auch in diesen ersten Löwenbildern Dürers überall vermieden. Die Fläche ist am Bauch und an den grossen Muskelpartien nach dem Kontur hin nicht sanft abgerundet, sondern abgesteppt, d. h. parallel zu demselben ist die Fläche nochmals eingezogen, sodass ein breiter Saum entsteht. Der Schweif des Löwen ist bei Schongauer dünn. Dürer, der wohl durch andere Vorlagen die natürliche Dicke des Löwenschweifes kannte, fühlt sich dennoch ganz im Sinne Schongauers veranlasst, die Rundung, besonders am Schwanzansatz durch einen vertieften Längsstreifen zu „beleben“.

Soviel Selbständiges die Löwendarstellung des jungen Dürers zeigt, der bewegte Kontur, die knappe Abarbeitung des Felles, das Interessantmachen des Körpers durch Hineinmodellieren von Einzelformen etc. kommt sicher von dem grossen Kolmarer, dem er ja auch sonst soviel verdankt.

---

[1]) Wenn das bisher nicht erkannt wurde, so liegt das wohl daran, dass man sein Augenmerk in erster Linie auf die beiden alten Tiere richtete, deren Darstellung dem noch vorhandenen Entwurf gemäss ursprünglich allein beabsichtigt war. Die beiden Ferkel aber zu äusserst rechts und links auf dem Schongauerschen Stich ergeben bei Dürer die Gruppe der beiden Tierchen an der kleinen Holzbütte, während er das anscheinend saugende Ferkel Schongauers nur wenig verändert, aber sehr ungeschickt in die linke Ecke gesetzt hat. Die bei Schongauer sehr natürliche Bewegung wird dadurch unmotiviert und ergibt bei Dürer eine ganz unnatürliche Stellung.

Der Löwe des Baseler Holzschnittes von 1492.

Den heiligen Hieronymus kann man den Lieblingsheiligen Dürers nennen. Er hat ihm allein neun sorgfältige graphische Darstellungen gewidmet. Der Grund ist wohl in einer gewissen geistigen Verwandschaft zu suchen, die den Nürnberger Meister mit jenem gelehrten Grübler und Bibelübersetzer verband. Man wird aber auch mit der Annahme nicht fehlgehen, dass die Darstellung des seltsamen Begleittieres des Heiligen auf Dürer einen starken Reiz ausübte. Die erste uns bekannt gewordene Darstellung eines Löwen gibt Dürer in dem vielumstrittenen Baseler Hieronymus-Holzschnitt von 1492. Mit Ausnahme der Bremer Reiterkavalkade die früheste Tierdarstellung, welche wir von Dürer überhaupt besitzen. Der Vorgang, dass ein Mensch einem Löwen einen Dorn aus der Tatze zieht, kommt im 15. Jahrhundert wesentlich in zwei Darstellungen vor, einmal in den Illustrationen der so beliebten Aesopfabeln, nämlich in der Erzählung von dem Hirten, den der Löwe zum Dank für den ihm einst erwiesenen Liebesdienst später in der Arena verschont, und dann in den sehr zahlreichen Hieronymusholzschnitten, deren älteste bis in den Anfang des 15. Jahrhunderts zurückreichen [1]). Nicht selten erscheint nun auch die hier in Frage stehende Komposition, wo der Heilige sitzend dargestellt ist und der Löwe, sich vor ihm aufrichtend, die verletzte Tatze hinstreckt.

Man wird ja den Löwen im Mittelalter vielfach nur aus der heraldischen Darstellung — also meist auf den Hinterbeinen aufrechtstehend — gekannt haben, und so getraute man sich

[1]) Vgl. Schreiber 1535 und Kristeller, „Kupferstich und Holzschnitt in vier Jahrhunderten“, p. 26.

oft gar nicht, an Stelle dieser traditionellen Form die naturgemässe Haltung zu setzen. Man begnügte sich vielmehr, den Wappenlöwen mit ganz unwesentlichen Aenderungen neben den Heiligen zu stellen. Das heraldische Motiv der vorgestreckten Tatze war ja hier, wo es sich um das Ausziehen des Dornes handelte, besonders gut verwendbar. Entschloss man sich aber zu der naturgemässen Darstellung, wonach der Löwe entweder auf drei Füssen stehend oder auf den Hinterbeinen sitzend die verletzte Tatze zum Heiligen aufhob, so bekam das Tier auf diesen älteren Holzschnitten meist eine weit natürlichere Stellung als auf dem Baseler von 1492. Anstatt des festen Aufsitzens auf den eingebogenen Hintertatzen, wie wir es z. B. bei Schmidt No. 25 und No. 65 (Schrotblatt), ferner in den meisten Aesopausgaben sehr sachgemäss dargestellt finden, zeigt hier Dürer noch ein auffallend unbeholfenes Hantieren mit der heraldischen Form. Das linke Hinterbein bleibt genau so steif ausgestrekt, wie bei dem schreitenden Wappenlöwen und ergibt dadurch eine fast unmögliche Stellung. Denn für das Auge hat der linke Schenkel die ganze Körperlast zu tragen, wenn auch in Wirklichkeit der Stützpunkt auf dem rechten liegt. Letzterer ist auch entsprechend eingezogen, aber auch vollständig durch den überschneidenden linken Schenkel verdeckt und übt infolgedessen für den Beschauer gar nicht die Funktion aus, die ihm de facto zukommt. Diese Auffassung von Haltung und Bewegung des Tierkörpers ist aber für die mittelalterliche Darstellung bezeichnend und tritt hier um so schroffer hervor, weil wir bereits eine viel vorgeschrittenere Anschauung in der Zeichnung des gegenübersitzenden Menschen finden. Bei diesem Hieronymus ist kaum noch etwas von der gotischen Aengstlichkeit vor einer resoluten Wiedergabe der einzelnen Körperfunktionen zu spüren. Indem die pyramidale Form seines Körperaufbaues nicht nur in der Fläche, sondern mit Hilfe des breiten scharf abgesetzten Lichtstreifens am rechten Unterschenkel auch kubisch zum Ausdruck gebracht wird und dadurch innerhalb dieses festen Gerüstes zugleich die Ansatzpunkte für Kniee, Gesäss und Füsse festgelegt werden, wird das Fundament für ein breitspuriges behagliches Sitzen gegeben. Diese Kardinalpunkte werden dann

auch keineswegs von dem Faltengeschiebe des Mantels verdeckt, wie das bei den früheren Hieronymus-Holzschnitten so häufig der Fall ist. Also hier bereits ein starkes Gefühl für das Tektonische, das Funktionelle im menschlichen Körperbau und dem gegenüber der tierische Organismus — als Naturgewächs doch von mindestens gleich hoher Entwicklung — noch kaum begriffen in den elementarsten Funktionen seiner Bewegung! Uebrigens ist auch die Umkehrung des richtigen Grössenverhältnisses von Mensch und Tier zugleich bezeichnend für die ganze Auffassung in der Darstellung des beiderseitigen Körperbaues [1]).

Bei primitiver Darstellung des Tieres, wo dieses bewusst nicht als Naturobjekt, sondern als Symbol, als Verkörperung eines Begriffes gegeben wird, tritt der Kontrast in der Menschen- und Tierbildung nicht so augenfällig in die Erscheinung. Hier aber sind deutliche Anzeichen vorhanden, dass sich Dürer bemüht, an die Natur heranzukommen und sich von der Tradition der Symbolik und Heraldik loszulösen. Hält man letzterer den auch von Schongauer noch beibehaltenen überschlanken eingeschnürten Leib und die stilisierte Schwanzquaste zugute, so zeigt sich dennoch ein grosser Fortschritt in der Darstellung des herabhängenden linken Vorderfusses. Denn hier ist die Funktion des Gelenkes sehr gut empfunden, und das ist um so bemerkenswerter, weil auf den meisten der eben erwähnten Darstellungen aufrechtstehender Löwen beide Tatzen gleichmässig steif nach heraldischem Vorbild vorgestreckt werden. Jene Lösung des Gelenkes aber, welche hier zugleich den Kontrapost der Tierfigur bedeutend erhöht, findet sich nicht

---

[1]) Als ganz seltene Ausnahme eines richtig bemessenen Grössenverhältnisses ist das Hieronymusbild des genialen Tiroler Meisters Michael Pacher in der Augsburger Gemäldegallerie anzuführen. Hier ist der Löwe in kühner Verkürzung bildeinwärts, dem Beschauer abgewandt, vor den erhöht sitzenden Kardinal gestellt. Auch wird nicht die übliche Operationsszene gegeben, sondern das schmerzvoll emporblickende Tier hebt die Tatze, an welcher noch ein ganzer Dornenzweig haftet, nur wenig vom Boden empor, während der Heilige es mit einer Handbewegung auffordert, sie ihm hinzureichen. — Uebrigens sieht man hier deutlich, dass das Instrument, welches Hieronymus bei der Operation fast stets in der Hand hält, eine Pincette ist, nicht aber der aus dem Fuss bereits herausgezogene Nagel, wie man es in der einschlägigen Literatur öfters lesen kann. (z. B. bei Schmidt, Text zu No. 75).

weniger wie dreimal auf der wenige Jahre später entstandenen Apokalypse und zwar bei dem Löwen mit den Lammshörnern, dem Tier mit sieben Köpfen (B. 74) und dem Evangelistensymbol (B. 67), und gibt somit ein Motiv, welches immerhin einen Anschluss vermittelt zu der weiteren Entwicklung des Dürerschen Löwenbildes. Der Natur entsprechend sind auch die Füsse und besonders die vier Klauen auf dem Baseler Blatt, obschon noch bis in den Anfang des 16. Jahrhunderts die oben erwähnte Darstellung des Löwen mit drei Klauen und ausgestreckten Krallen sehr gewöhnlich ist [1]).

Vergleicht man schliesslich den Löwen mit einer der oben besprochenen Typen des 15. Jahrhunderts, so wurde die trockene Ausarbeitung des hageren Körpers, die bewegten Kurven des Konturs bereits oben mit Schongauer in Verbindung gebracht, der Kopftypus dagegen ist ein anderer, ebenso scheidet die dann zunächst liegende fränkische und speziell nürnbergische Schule mit ihrer durchweg rundlichen Bildung des Löwenkopfes aus. Selbst die erwähnten länglichen Profile des „Schatzbehalters“ zeigen infolge der stark vorspringenden Stirn und der nach aufwärts gebogenen Nasenspitze einen ganz anderen Charakter. Die spitze [2]) kleine Form des Kopfes und die schmale Oberlippe auf unserem Blatte erinnern eher an die Bilder der oben besprochenen zweiten Gruppe, welche vielfach schwäbischer und rheinischer Herkunft sind. Die schlicht gehaltene Mähne zeigt bereits den Uebergang vom langlockigen Schulterkragen zu dem Kopf und Schultern gleichmässig bedeckenden Behang; mit der Mähnenfrisur der späteren Dürer-

---

[1]) Vgl. Meister E. S., B. VI, p. 4 No. 1, die Hieronymusholzschnitte Schmidt No. 46, 66, 75 und Weigel No. 24 und 72, die trefflichen Illustrationen zur Antwerpener Aesopausgabe von 1486, „Spiegel menschlichen Heils“ S. 376, „Schatzbehalter“ Fig. 66, besonders als Löwenkennzeichen hervorgehoben bei der Darstellung der „Leopardus (animal, quod ex leena et pardo genaratum et)“ im Mainzer Hortus sanitatis von 1491 und in Eusebius' Geschichte Alexanders des Grossen, Strassburg 1514, wo Alexander auf dem Bucephalus dargestellt ist, der hier hinten die Gestalt eines Pferdes, vorn die eines Löwen hat.

[2]) Bezeichnend für das Auffällige dieser spitzen Kopfbildung ist es, dass auf dem sonst sorgsam erhaltenen Exemplar des Berliner Kupferstich-Kabinetts (No. 2672, Titelblatt) die spitze Schnauze mit Tinte energisch abgerundet ist und zwar von einer Hand, die nach den übrigen in dem Werke gemachten Zusätze zu schliessen, dem 16. Jahrhundert angehört.

löwen ist allerdings kein Zusammenhang vorhanden. Wenn man von dem Motiv der herabhängenden Vordertatze absieht, lassen sich bestimmtere Argumente für Dürers Urheberschaft bei diesem trotz der eigenhändigen Beglaubigung auf dem Holzstock immer wieder angefochtenen Blatte aus dem Tierbilde allein nicht herleiten. Jedenfalls ersieht man, dass es sich hier um einen Künstler handelt, der selbst noch keine Gelegenheit hatte, das Tier nach der Natur zu studieren, der aber mit Hilfe mehr oder weniger ähnlicher Naturvorbilder (wie Hunde und Katzen) die konventionelle Schablone zu überwinden sucht. Kleine Ungenauigkeiten gehen vielleicht auch auf bildliche Darstellungen zurück, welche in Einzelheiten von Dürer, möglicherweise aber auch erst von dem sehr schwachen Formschneider missverstanden wurden, so die kleine Kurve unter dem Schwanzansatz, welche in der Vorlage wohl die gerade beim Löwen an dieser Stelle besonders sichtbaren Testikel wiedergab [1]).

[1]) Sucht man nach anderen Argumenten für Dürers Autorschaft, so wird beim Vergleich dieses Blattes mit der beträchtlichen Anzahl der älteren und gleichzeitigen Hieronymusholzschnitte mehr als jede Einzelform die behagliche Breite im Ausbau des Interieurs, welches im „Hieronymus im Gehäus“ vom Jahre 1514 schliesslich seinen klassischen Ausdruck gefunden hat, auch hier schon auf Dürer hinweisen. Eine gewisse Intimität der Räumlichkeit wird ja zuweilen auch schon in jenen Blättern erreicht, so in dem prächtigen bei Schmidt No. 90 abgebildeten Schrotblatt. Ein zinnengekröntes Bücherbrett, ganz ähnlich wie auf Dürers Blatt, bildet da sehr dekorativ den Hintergrund, und das bildeinwärts gestellte Lesepültchen sorgt für eine gewisse Raumtiefe. Aber dennoch bleibt es hier bei der strengen Intimität der Gelehrtenstube. Wie aber im Hieronymus von 1511 durch den mächtigen Vorhang und das auf der Bank ausgebreitete Gefält und weiterhin in den Interieurs des Marienlebens erst durch das Kleingerät die behagliche Raumstimmung geschaffen wird, so geschieht das auch schon in diesem frühen Blatt durch die wallenden Stoffmassen des mächtigen Bettalkovens und das Hausgerät an der Wand. Das scheint mir mehr für Dürer zu sprechen als alles andere. Eine Sehnsucht nach traulich-heiterer Werkstatt für den schaffenden Geist muss schon die Seele des jungen Mannes erfüllt haben.

Die Löwenbilder der ersten venetianischen Reise.

1494 soll Dürer in Venedig gewesen sein, in der Stadt des heiligen Markus und seines geflügelten Löwen. Letzterer war allmählich das Symbol der Macht und Grösse der Republik geworden. Sein Bild schaute herab von den venetianischen Staatsgebäuden, schmückte Bug und Flaggen der Kriegsschiffe und besonders grotesk stand es in Bronce gegossen auf einer der monolithen Piazzettasäulen. Das Bild der letzteren hat man denn auch in der winzigen Darstellung auf dem Architekturhintergrunde in dem Einleitungsbilde zur Apokalypse (B. 61) als venetianische Erinnerung ansprechen wollen. Die Argumentation Wickhoffs [1]), der die Darstellung dieses „Löwen" als schwarzer Fleck auf weissem Hintergrunde auf den wirklich erlebten Natureindruck Dürers zurückführt, wie er die schwarze Silhouette sich vom blauen Himmel abheben sah, und in Gegensatz stellt zu der einfachen Umrisszeichnung des von Wolgemut nicht wirklich geschauten Städtebildes in der Schedelschen Chronik [2]), wäre ganz überzeugend, wenn das Tier nur die geringste Ähnlichkeit mit einem Löwen überhaupt und jenem Piazzettalöwen im besonderen hätte. Handelte es sich bei Dürer um ein unbewusstes Wiedergeben der als Erinnerungsbild in seiner Phantasie fest eingeprägten Silhouette, so würde doch wenigstens der Gesamtumriss ein ähnlicher

[1]) Mitteilung des Institus für österreichische Geschichtsforderung I. S. 420.

[2]) Uebrigens gaben die Stadtansichten in den in Venedig selbst entstandenen Druckwerken den Piazzettalöwen auf der Säule durchweg auch nicht als schwarze Silhouette, so z. B. in Altetutio Vesputio Fiorentino, Le nouveau Monde avec vue de Venise. Zorgi de Rusconi, Bibl. Mark. 1501.

geblieben sein, und das Tier aufrechtstehend, nicht aber wie hier, in liegender Stellung dargestellt sein. Wollte er aber bewusst den Piazzettalöwen wiedergeben, so wäre es doch unverständlich, weshalb er ihn mit dem riesigen Drachenschweif und dem spitzen Kopf ausgestattet hätte. Das Dürer aber bereits um diese Zeit fähig war, selbst in so miniaturhafter Ausführung eine Löwensilhouette naturgemäss zu geben, zeigt das eben so winzige Löwenbildchen auf seinem „Ercules" (B. 127).

Mit dem ersten Aufenthalt Dürers in Venedig hat bereits Thausing eine Zeichnung in Verbindung gebracht, welche auf der linken Hälfte eine Entführung der Europa enthält, rechts ausser einem Apoll und einem orientalischen Gelehrten drei Löwenköpfe (L. 456). Diese letzteren haben durch die Sorgfalt der zeichnerischen Durchbildung, ferner durch den Umstand, dass es sich um drei verschiedene Ansichten ein und desselben Kopfes handelt, schliesslich wohl auch durch den auffallenden Gegensatz zu dem noch ganz gotisch gesehenen Stier auf der linken Seite des Blattes schon früh die Aufmerksamkeit der Forscher erregt. Thausing glaubte sie merkwürdiger Weise auf eine ganz bestimmte venetianische Skulptur zurückführen zu können, nämlich auf die beiden sogenannten Leoncini, zwei Löwenköpfchen aus rotem Marmor, welche noch heute auf der Piazzetta dei Leoni zu sehen sind, Ephrussi[1]) zeigte, dass sich Thausing bei dieser Annahme in einem Irrtum befand — jene Leoncini sind ein Werk des Giovanni Bonazza aus dem Jahre 1722 (!) — und vertrat selbst mit Nachdruck den Standpunkt, dass hier Dürer nur nach dem lebenden Tier gezeichnet haben könne. Dieser Nachweis wäre ja auch deshalb von Bedeutung, weil er zugleich ein brauchbares Argument für Dürers venetianische Reise überhaupt geben würde. Denn die Wahrscheinlichkeit, dass Dürer in den anderen in Betracht kommenden Städten Löwen gesehen haben könne, ist im Vergleich zu Venedig sehr gering. Ephrussi wäre aber zu seiner Ansicht kaum gekommen, wenn er das Blatt tatsächlich ein mal mit dem lebenden Tier verglichen hätte. Er verfällt selbst in den Fehler so vieler Tier-

[1]) „Albert Dürer et ses dessins". S. 122.

darsteller, indem er das Tier aus anthropomorphem Gesichtspunkt heraus beurteilt. „Das drohende Runzeln der Augenbrauen“ („ces froncements menaçants de la bête irritée“) ist keine löwenmässige, sondern eine menschliche Eigenschaft. Und Dürer würde sicher, wenn er selbst vor dem Käfig gestanden hätte, nicht entgangen sein, dass der Löwe, wenn er gereizt ist, wohl die Gesichtsmuskeln kontrahiert, wodurch sich besonders die beiden Oberlippenhälften zu festen Polstern zusammenballen und das Gebiss entblössen, dass dabei die Stirn aber fast unverändert bleibt und niemals nur annähernd solche Wülste über den Augen entstehen können, wie sie in dieser Zeichnung so auffällig zu Tage treten. Allerdings sind leichte Wölbungen vorhanden und zwei kurze, dunklere Striche, die sich von den inneren Augenwinkeln vertikal in die Stirn hinein fortsetzen, geben einen tatsächlichen Anhaltspunkt für die abnorme Zeichnung der Augenbrauen resp. der Muskeln auf den Augenknochen. Die Übertreibung soll natürlich in anthropomorpher Weise die Intensität des Blickes und die Furchtbarkeit des Ausdruckes steigern und hat in diesem Sinne schon in der Antike als beliebtes Ausdrucksmittel gedient. [1]) Bei den Manieristen der späteren Renaissance erreicht dann die Darstellung dieser Stirnmuskulatur das Höchstmaß von Unnatur z. B. in der Dresdener Bachushochzeit des Garofalo oder in den Löwenreliefs von Paul Ponce. Zu Dürers Zeit hat Mark Anton in seinen Stichen nach Antiken diese Wülste über den Augen besonders hervorgehoben, so in der nach einem antiken Sarkophag gestochenen Löwenjagd. (Nach Vasari stammt dieser aus Majano und soll sich damals im Vatikan befunden haben) [2]).

---

[1]) Leonardo hat in den unten erwähnten Löwenkarikaturen diese Wölbungen als gedrehte Hörner aus der Stirn heraus wachsen lassen.

[2]) Sonst hat Mark Anton den nicht zahlreichen, meist aber auch wenig naturgetreuen Löwen Raffaels in seiner grosszügig zusammenstreichenden Art noch den letzten Rest von Naturwahrheit genommen, wie z. B. dem Hieronymuslöwen in seinem Stich nach der sogenannten „Madonna mit dem Fisch“, B. 422 Um so interessanter ist es, die spätere auch von Bartsch erwähnte Kopie dieses Blattes neben den Originalstich zu halten, wo der Heilige wie der Löwe dadurch einen erhöhten seelischen Ausdruck bekommen sollen, dass beide in ganz gleicher Weise mit demselben geschlängelten Wulst über den Augen ausgestattet werden. Im übrigen ist bei diesem Löwenblatt Mark Antons die viel zu

Der Annahme, dass Dürer auch angesichts des lebenden Modells durch solche Uebertreibungen bewusst eine Ausdruckssteigerung erzielen wollte, steht entgegen, dass er das dann auch in der oben angegebenen Weise in dem sonstigen Mienenspiel versucht hätte, während jetzt ein Kontrast im Ausdruck zwischen der oberen und unteren Gesichtshälfte besteht. Dass Dürer aber vor der Natur stehend eine als Menschenphysiognomie zwar verständliche, als Löwenphysiognomie aber durchaus unrichtige Wiedergabe dieser Natur gegeben hätte, ist nicht anzunehmen. Ausschlaggebend ist schliesslich die anatomisch unrichtige Bildung der Nase, welche infolge der ganz menschlich geformten Nasenlöcher und -Flügel kaum noch etwas mit der flachen, im stumpfen Winkel endigenden Löwennase gemein hat. Der Einwand Ephrussis gegen Thausing, dass Dürer die sorgfältige Zeichnung der einzelnen Haare im Gesicht wie in der Mähne unmöglich nach einer Skulptur gefertigt haben könne, besagt garnichts; Dürer wollte hier ebensowenig das Bild einer Skulptur geben, wie in dem vermeintlichen Apoll auf demselben Blatt eine antike Statue. Es war hier nur das Gegenständliche, was ihn reizte und was er festhalten wollte, und ebenso wie er den Apoll mit wallenden Haaren und flatternden Bändern ausstattete, so versah er den Löwenkopf mit Schnurrhaaren und Mähnenlocken. Das ist gerade die echt Dürersche Freude am Liniengewirr von Pelz und Haar, die er selbst da nicht unterdrücken kann, wo ihn die Ehrfurcht vor der Vorlage beinahe zu sklavischer Nachzeichnung drängt, wie in den beiden Zeichnungen nach Mantegna aus demselben Jahre 1494. Auch hier kann er es sich nicht versagen, Haaren, Fischschwänzen, Ranken mit einem Linienschwung noch seine eigene Note zu geben, während er alles körperlich Feste wörtlich abschreibt [1]).

---

grosse jagdhundartige Oberlippe beachtenswert, welche später in der italienischen Hochrenaissance bei dem verflachenden Interesse an naturalistischer Tierdarstellung fast typisch wird (vgl. bei Titian die Löwen auf dem Bilde des vor dem Glauben knieenden Dogen Grimani im Dogenpalast und des Hieronymus im Louvre) und auch nach Deutschland kam (s. Mart. Schaffner, „Vier Heilige“, Berlin, Kais.-Fr.-Mus.).

[1]) Vgl. hier auch die Zeichnung eines Delphins (L. 411). Uebrigen hat Lucas Cranach in seinem „Heiltumsbuch“ von 1509 die silbernen und vergoldeten Heiligtümer der Stiftskirche zu Wittenberg in derselben

Schliesslich liegt es noch nahe, zum Vergleich eine Dürersche Löwenzeichnung (L. 60) heranzuziehen, von der es ausser Zweifel steht, dass sie nach der Natur entstanden ist, nämlich das Berliner Blatt aus dem niederländischen Tagebuch, welches auf der Vorderseite von Dürers Hand die Aufschrift „Zu Antorf 1521“ trägt, dessen Rückseite ähnlich wie oben zwei Ansichten ein und desselben Löwen en face und en profil zeigt. Nun wird man allerdings ohne weiteres keine Dürerzeichnung aus der Mitte der neunziger Jahre mit einem Blatt seiner reifsten Zeit zusammenstellen, sondern einwenden können, dass die noch in der spätgotischen Tradition befangene Hand des jungen Meisters auch die Formen des Löwengesichts „aufgewühlt“ haben könnte. Da aber, wie später noch gezeigt werden wird, gerade der junge Dürer beim Tierbild der Natur mit einer auch später nie mehr überbotenen Unbefangenheit gegenüber trat, ist auch dieser Einwand unberechtigt. In den Löwenköpfen der niederländischen Reise ist nun aber, ganz abgesehen von dem echt tierischen Gesichtsausdruck des abgestumpften Käfigbewohners, von den erwähnten anatomischen Unrichtigkeiten auch keine Spur zu finden. Und wenn man dem Zeitunterschied beider Blätter noch so grosse Bedeutung beimessen wollte, weshalb sollte Dürer bei den anderen Tierporträts der neunziger Jahre, wie denen des „verlorenen Sohnes“ und der etwas späteren „Madonna mit der Meerkatze“ so ganz und gar anders gesehen haben?

Wir kommen also zu dem Ergebnis: Dürer hat das Blatt mit den drei Löwenköpfen nicht nach dem Leben gezeichnet. Es fragt sich also, nach welcher Vorlage? Eine Zeichnung als Vorlage ist unwahrscheinlich, dagegen scheint ein plastisches Vorbild zu Grunde zu liegen. Denn

1. handelt es sich um die Zeichnung ein und desselben, von drei Seiten gesehenen Kopfes,
2. befindet sich auf demselben Blatte bereits eine Apollofigur, die wahrscheinlich auf eine antike Erosstatue zurückgeht. [1])

Weise abgebildet und beispielsweise das silberne Reliquiar in Gestalt eines Löwen mit Schnurrhaaren und flatternden Mähnenlocken ausgestattet.

[1]) Wickhoff a. a. O.

3. greift Dürer noch nach mehr wie 20 Jahren auf diese Zeichnung zurück: als es sich nämlich darum handelte, den Entwurf für ein plastisches Gebilde, den Triumphwagen Maximilian I. (1522) zu schaffen. Der mächtige Löwe am hinteren Ende des Wagens, auf dessen Rücken der Baldachin lastet, scheint direkt mit Benutzung des Profilkopfes unseres Blattes entstanden zu sein. Selbst hier sind Schnurr- und Augenhaare gegeben.
4. weist das starke Herausmodellieren von Schläfen und Backenknochen wie die Vertiefung von Mund- und Augenhöhlen auf ein plastisches Vorbild.

Welche Skulptur zu Grunde liegt, lässt sich allerdings nicht mehr bestimmen [1]). Ausser der Zusammenstellung mit der Apollofigur und dem Raub der Europa weist auch der Gesamtcharakter auf die Antike, die Dürer möglicherweise in der damals in Venedig im Entstehen begriffenen Antikensammlung des Kardinals Grimani oder bei Giovanni Bellini kennen gelernt haben mochte [2]). Mit dem bekannten antiken Piräus-Löwen vor dem Arsenal ist kein direkter Zusammenhang erkennbar.

Viel eher hätte Ephrussi Grund gehabt, die in der Hamburger Kunsthalle befindlichen Gouache - Zeichnung eines Löwen als Naturporträt aufzufassen. Sie zeigt auf sorgfältig ausgeführtem, landschaftlichem Hintergrund die Breitansicht eines Löwen, der sich umblickend den Kopf dem Beschauer zuwendet. Lippmann hat das Blatt nicht in sein Corpus der Dürerzeichnungen aufgenommen. Trotzdem glaube ich, dass Initialen und die Jahreszahl 1494 auf dem unteren Rand des Bildes den richtigen Sachverhalt bekunden, und dass es

---

[1]) Mit dem oben bereits (S. 14 A. 3) besprochenen Löwen Donatellos lässt sich kein Zusammenhang nachweisen.

[2]) Letzterer hat ja, wie wir aus seinem uns erhaltenen Skizzenbuch ersehen, wilde Tiere und besonders Löwen nach der Natur gezeichnet und tatsächlich wurden schon seit dem 14. Jahrhundert Löwen in Venedig gehalten. Nach von Ephrussi (a. a. O. S. 122) mitgeteilten Bericht des venetianischen Notarius Marchesini hatte König Friedrich von Sizilien im Jahre 1316 dem Dogen Sarranzo ein Löwenpaar zum Geschenk gemacht, welches in einem Holzkäfig im Dogenpalast gehalten wurde und sich auch dort fortpflanzte. Nach Rekonstruktion des Palastes wurden die Tierkäfige in ein Gebäude in die Nähe des jetzigen Königlichen Gartens verlegt, welches auf verschiedenen Bildern Canalettos zu sehen sein soll.

sich hier wahrscheinlich um den im alten Imhoff'schen Inventar unter No. 58 aufgeführten „Löwen auf Pergament" handelt. Ephrussi [1]) erkennt die Echtheit der Miniatur an, macht sie aber viel schlechter, als sie verdient. Denn die Anatomie ist keineswegs so naiv und fehlerhaft, wie er annimmt und zum mindesten gehen die Vorlagen, die hier zu Grunde gelegen haben, auf ein sorgfältig studiertes lebendes Modell zurück. Die Physiognomie des Tieres ist sogar im Vergleich zu den eben besprochen drei Löwenköpfen auffallend korrekt und die dort erwähnten Eigentümlichkeiten in der Bildung von Nase, Maul und Stirnbeinmuskulatur sind hier nicht zu bemerken. Auch erscheinen die Hinterbeine nicht gebrochen, wie Ephrussi meint, das Einknicken des Sprunggelenkes ist sogar den grossen Katzenarten eigentümlich.

Nun ist zuzugeben, dass gerade die Hinterschenkel ganz besonders steif und ungelenk wirken, was auffällig an den primitiven Hieronymuslöwen von 1492 erinnert. Das ist aber in erster Linie die Folge des schroffen Gegensatzes in der Bewegung der hinteren und vorderen Extremitäten. Jene stehen senkrecht auf dem Boden auf, diese sind weit vorgeworfen und scheinen den Boden nicht zu berühren. Bedeckt man auf dem Blatte die hinteren Gliedmassen mit der Hand, so glaubt man einen in vollem Lauf dahinstürzenden Löwen zu sehen, andererseits erscheint er ruhig dastehend, wenn man die Vordertatzen verdeckt. Diese für den jungen Dürer zwar ganz charakteristische Unfähigkeit, die Tierbewegung einheitlich zu erfassen, scheint nun hier einfach darin seinen Grund zu haben, dass Dürer direkt die Stellung dem venetianischen Wappenlöwen entlehnt hat. Gibt man dessen Embleme, also vor allem das Evangelienbuch unserm Löwen zwischen die Vordertatzen, so wird sogleich seine merkwürdige Haltung verständlich. Man vergleiche beispielsweise den Löwen der kleinen venezianischen Kriegsfahne auf dem ersten Blatt des Dürer zugeschriebenen Triumphzuges Maximilian I., auch hier findet sich jenes unnatürliche Aufheben der Vordertatzen, ohne das der Schwerpunkt des Körpers nach hinten verlegt ist, wie

[1]) A. a. O. S. 36.

wir es auch schon oben bei dem Wappenlöwen gefunden haben [1]). Auch sonst stimmt das Wesentliche in Haltung und Bewegung überein. Die Richtung von rechts nach links, das Umwenden des Kopfes, die Reihenfolge der Beinstellung, die in den übrigen Löwenbildern Dürers fast nie vorkommt, die Haltung des Schweifes. Wenn man demnach das Bewegungsmotiv mit Venedig in Zusammenhang bringen kann, so kommen auch noch stilistische Anhaltspunkte hinzu, welche die getroffene chronologische Einorderung der Zeichnung in die Reihe der Dürer'schen Löwenbilder rechtfertigen. Oben war bereits die Rede von der Bedeutung der Mähnenbildung für die Löwendarstellung des 15. Jahrhunderts. Im weiteren Verlauf der Untersuchung werden wir sehen, dass die Mähne, welche ebenso wie das Menschenhaar der freien Gestaltung der künstlerischen Phantasie den weitesten Spielraum lässt, auch für Dürer und die Löwendarstellung des 16. Jahrhunderts ihre Bedeutung behält. Trotz der grossen Verschiedenheit zwischen dem Hamburger Blatt und dem Wiener mit den drei Löwenköpfen ergibt sich eine erhebliche Uebereinstimmung in der Mähnenbildung, wobei natürlich der in der verschiedenen Vorlage begründete Unterschied zu berücksichtigen ist. Auf ersterem sind auf jeder Seite des Kopfes die weich herabwallenden Haarmassen vorn zu je einer grossen breiten Locke zusammengenommen und besonders die auf der rechten Seite entspricht ganz der des linken Löwenkopfes des Wiener Blattes. Die Uebereinstimmung ist um so bemerkenswerter als diese üppigen Lockengebilde von der üblichen Mähnenstilisierung erheblich abweichen. Aber auch die Gesamtanordnung der Mähnenfrisur — dünnbehaartes Vorderhaupt und lang herabwallende Schläfenlocken — findet ihr Seitenstück auf dem Kupferstich des büssenden Hieronymus (B. 61). Dieser sowie der Stich „Gerechtigkeit“ (B. 79) nebst dem Holzschnitt des

---

[1]) Meiner Untersuchung habe ich eine allerdings sehr scharfe photographische Aufnahme zu Grunde gelegt. Erst während der Drucklegung erfahre ich, dass man auf dem Original den Löwen auch für liegend halten könnte. Dann würde anstatt der auffallend mangelhaften Bewegung eine mindestens ebenso mangelhafte Verkürzung in die Augen springen, welche indes das Resultat kaum ändern würde. Eine genaue Prüfung dieses Punktes muss ich mir aber noch vorbehalten.

löwentötenden Simson (B. 2) sind die Löwendarstellungen, welche noch in die 90er Jahre fallen und sich unmittelbar an unser Aquarell anschliessen. Und auch die beiden letztgenannten Blätter weisen schliesslich einige unscheinbare, aber durchaus beachtenswerte Uebereinstimmungen mit dem Hamburger Blatt auf. Zunächst die auffällige Hervorhebung der Vene, die an der Aussenseite des Hinterschenkels vom Sprung- zum Kniegelenk führt; sie ist zwar in Wirklichkeit auch vorhanden, aber nur selten in dem so lose aufliegenden Löwenfell sichtbar [1]). Ferner zeigen alle drei Blätter zugespitzte Ohrmuscheln anstatt der breiten, flachgerundeten, wie sie der Natur und auch den späteren Darstellungen Dürers entsprechen. Die scharf abgesetzte Schwanzquaste gibt er regelmässig, wo er nicht unmittelbar vor der Natur steht [2]). Die Rille am Schwanzansatz kehrt wieder in B. 2 und abgeschwächt in B. 61. Sie entspricht nicht der Natur und kann wohl als gotische resp. Schongauersche Reminiscenz aufgefasst werden.

Wir kommen zu dem Resultat: Dürer hat hier nicht unmittelbar nach der Natur gezeichnet, sondern wahrscheinlich eine oder mehrere der zahlreichen italienischen resp. venetianischen Skizzen vor Augen gehabt, welche ihrerseits direkt vor dem lebenden Modell entstanden sind.

---

[1]) Von 10 Löwen der Hagenbeck'schen Menagerie war sie nur bei zweien deutlich sichtbar.

[2]) Abgesehen davon, dass die gute Provenienz für Dürer spricht — der aufgedruckte Stempel J. L. weist auf die gewählte Sammlung des Malers Thomas Lawrence — scheint mir auch die Landschaft durchaus Dürerisch zu sein. Man vergleiche die Bremer Zeichnung der „Steinbrüche“ (L. 106. 107); die dünnen Grasbüschel mit den feinen Aehren im Vordergrund unseres Blattes finden sich ebenso auf dem fast gleichzeitigen Kupferstich Dürers, der „Spaziergang“ (B. 94).

Die Löwenbilder der Apokalypse und diejenigen aus der Zeit ihrer Vorbereitung.

Bald nach 1495 beginnt die Zeit, wo die Vorarbeiten für die Apokalypse Dürers Phantasie gefangen nehmen. Er musste sich in die ungeheuerliche Vorstellung jener mystischen Tiere hineinleben, deren Tiergestalt nur die äussere Hülle ist für überirdische dämonische Wesen.

Dreimal hat er das Löwenmotiv bei der Konstruktion seiner apokalyptischen Ungeheuer benutzt. Die Darstellung der Löwenreiter auf dem Engelkampfe (B. 69) war durch den Wortlaut der heiligen Schrift festgelegt: „und die Häupter der Rosse waren wie die Häupter der Löwen; und aus ihrem Munde ging Feuer und Rauch und Schwefel“ (Offenb. Joh. Kap. 9. 17). Dagegen heisst es von dem siebenköpfigen Tier (B. 74) nur: „sein Mund war wie eines Löwen Mund“ (Kap. 13. 2) und bei der Schilderung des Tieres mit den Lammshörnern auf demselben Blatt wird das Löwenmotiv in der Bibel überhaupt nicht erwähnt: „und ich sah ein ander Tier aufsteigen aus der Erde, und hatte zwei Hörner gleich wie ein Lamm, und redete wie ein Drache“. (Kap. 13. 11). Bei der Darstellung der letztgenannten Tiere im Holzschnitt B. 74 lässt sich nun der bei Tierbildern Dürers ganz seltene Fall nachweisen, dass er ein direktes Vorbild benutzt hat, nämlich die entsprechende Darstellung der Apokalypse in der Kölner Bibel resp. der Nürnberger des Anton Koburger vom Jahre 1493, zu welchen beiden bekanntlich die nämlichen Stöcke verwandt worden sind. Wenn dieselben im Vergleich zu Dürers Werk fast kindlich primitiv erscheinen, so hat letzterer sich doch in manchem,

so in der Bewegung und Haltung des Tieres mit den Lammeshörnern genau an sein Vorbild gehalten. Hier wendet das Tier, von links aus dem Abgrund hervorkommend, das Haupt nach rechts dem siebenköpfigen Ungeheuer zu. Man könnte über seine Löwenqualität im Zweifel sein, wenn nicht die Mähne in der typischen Form des Schulterkragens und die traditionellen dreiklauigen Tatzen den Löwen verrieten. Der Kopf hat ein richtiges Menschengesicht und die etwas unverständlichen und merkwürdig vorstehenden Zähne des sonst menschlichen Mundes lassen die Vermutung aufkommen, dass der Meister der Kölner Bibel die Bibelstelle von dem Löwenmund irrtümlicherweise auf dieses Tier anstatt auf das siebenköpfige bezogen hat. Die von der heiligen Schrift unabhängige Charakterisierung des Tieres mit den Lammshörnern als Löwe[1]), besonders aber Haltung und Bewegung desselben übernimmt nun zwar Dürer fast wörtlich, aber welch' gewaltige Tiererscheinung hat er aus dem beinahe komisch wirkenden Geschöpf der Kölner Bibel geschaffen! Erst hier, wo es sich garnicht um das natürliche Tier handelt, zeigt uns Dürer zum ersten mal den Löwen in seiner majestätischen Erscheinung, in einer Gestaltung, die unserer Vorstellung vom König der Tiere durchaus entspricht. Es ist aber wohl zu beachten und durchaus bezeichnend, das Dürer zu dieser grossartigen Auffassung erst da kommt, wo er den tierischen Leib mit „übertierischem", dämonischem Geiste erfüllen kann. Diese Auffassung ist also nicht aus dem Studium der tierischen Erscheinung

---

[1]) In der von der Kölner abhängigen Strassburger Bibel von 1485 ist das Löwenmässige noch stärker betont. Vordem war aber bei der Wiedergabe des Tieres mit den Lammshörnern die Charakterisierung als Löwe durchaus nicht üblich. In der Heidelberger Blockbuch-Darstellung der Apokalypse (Cod. Pal. 226) ist es ein merkwürdiges Mittelding zwischen Schwein und Nilpferd mit Schwimmhäuten zwischen den Klauen (obschon es nicht im Meer, sondern dem „Abgrund" entsteigt), aber an den Lammshörnern kenntlich. Auf S. 25 und 26 (Blatt N) der Blockbuch-Ausgabe der Apok., (Exemplar Köln) erscheint es in Gestalt eines langgeschwänzten Teufels, die Hörner sitzen an einem Kopf, der in den verschiedenen Wiederholungen bald menschen- bald hundeartig charakterisiert ist. In der apokalyptischen Darstellung, welche zeitlich zuerst auf die Dürersche folgt, in der von Melchior Lotter in Wittenberg 1522 gedruckten lutherischen Bibelübersetzung, erscheint das Tier in der Gestalt eines Schweines mit einer Mönchskutte bekleidet. Dieselbe Darstellung übernahm dann Hans Holbein in seiner Illustration der Apokalypse in dem Baseler Nachdruck von 1523 durch Thomas Wolf.

hervorgewachsen, und von einer beginnenden Erkenntnis der Tierseele kann hier sicherlich noch nicht die Rede sein.

So grossartig Dürer die Verarbeitung der einzelnen Tiermotive zu einer einheitlichen Phantasiegestalt im allgemeinen gelungen ist, so scheint ihm doch gerade das Löwenmotiv bei der Kombination Schwierigkeiten gemacht zu haben. Während die Löwenrosse in dieser Beziehung noch am einheitlichsten wirken, sind die Lammshörner jenes anderen Tieres nicht organisch mit dem Schädel verbunden, sondern sitzen nur in dem Schafspelz, der dem Löwen über den Kopf gezogen erscheint. Mag hier noch eine Verdeutlichung der Zusammensetzung beabsichtigt sein, so sieht doch das mittlere, das Löwenhaupt des siebenköpfigen Tieres im Gegensatz zu den sechs übrigen Tierköpfen so aufgeschraubt aus, und das weiche Mähnenhaar geht so unvermittelt in die hartgrätige Rückenflosse des Drachenhalses über, dass man hier an eine erst später vorgenommene Korrektur einer zuerst vorhanden gewesenen Nachahmung des Kölner Vorbildes denken könnte. Letzteres hat statt des Löwengesichtes ein edles mit Wundmalen [1]) bedecktes Menschenantlitz im Christustypus. Der Grund ist wohl der, dass, wie bereits oben erwähnt, die Stelle von dem Löwenmund (Kap. 13,2) [2]) irrtümlich auf das Tier mit den Lammshörnern bezogen worden war.

Sucht man nun die Formel, welche Dürer bei der Umarbeitung des natürlichen Löwen in den phantastischen anwendet, so ist es zunächst auffallend, dass er hier nicht ganz dem Anthropomorphismus erliegt, der ja sonst fast wie ein übermächtiges Naturgesetz in so unheilvoller Weise die mittelalter-

---

[1]) „tötlich wund“ (Kap. 13, 3).

[2]) In den Darstellungen des früheren Mittelalters wurde die Bibelstelle meist richtig verstanden, anstatt des „Löwenmundes“ gab man allerdings auch hier die ganze Figur des Löwen. In der prachtvollen Miniatur der Herrad von Landsberg erhebt sich das Tier in der vollständigen Gestalt eines Löwen mit dem Vorderkörper aus dem Meere, die übrigen sechs Köpfe wachsen (ebenso wie beim siebenköpfigen Drachen) ganz klein aus dem Löwenkopfe hervor und bilden so, in einer Reihe hintereinander stehend und von einem goldenen Reif zusammengehalten, eine Art Krone des Löwenkopfes (cf. auch die Drachendarstellung des Matutinalbuches des Mönches Konrad von Scheyern, cod. lat. 14701 c. c. p. 7b, München, Staatsbibliothek). In den späteren Blockbüchern haben die sieben Köpfe meist sämtlich leicht angedeutet den Charakter des heraldischen Löwen, sie haben fast stets einen Nimbus.

liche Tiermalerei beeinflusst. Denn gerade bei diesen Phantasiegeschöpfen wäre doch eine Vermenschlichung einmal wirklich am Platze gewesen; diesen Tieren ist ja menschliche Sprache verliehen und menschliche, oder besser übermenschliche Gewalt. Um das Ungeheuere auszudrücken, sucht nun Dürer die Intensität von Form und Linie zu steigern und so die gegebenen Formen mit erhöhtem Lebensgehalt zu erfüllen. Und dabei genügt ihm eine Wesenssteigerung des Tierischen, er bedarf nicht, wie es so nahe gelegen hätte, einer Vermenschlichung desselben. Er potenziert das, was ihm für die Furchtbarkeit der Bestie charakteristisch erscheint. Das Schreckliche macht er noch schrecklicher. Er reisst die Rachenwinkel ein bis tief in die Kieferecken und rundet sie nicht ab, sondern gibt ihnen Buchten und Zacken, sodass man zwischen sie hindurch die Zunge auch bei halbgeschlossenem Maule im Rachen liegen sieht. Die furchtbaren Reisszähne des Tieres verdoppelt er. Die Augen werden grösser und fast kreisrund. Und antropomorph erscheinen erst wieder die niedergezogenen Brauen und die senkrechten Stirnfalten.

Die Apokalypse erschien 1498. Der Stoff war aktuell und die Weltuntergangsstimmung der Zeit drängte die Geister zur Vertiefung in jene schrecklichen Prophezeiungen des Johannes. Und gerade diese wurden ja in den ältesten Bibeldrucken auch fast ausschliesslich illustriert. Aber dennoch war es kein Thema, das man nur aufzunehmen und niederzuschreiben brauchte. Das Unerhörte an phantastischer Vorstellung, das Uebermass an Erscheinungen, welches in diesen Visionen beschlossen ist, machen es an sich schon fast unbegreiflich, wie Dürer sie allein mit der Gewalt seiner Linie in die Welt des Sichtbaren, des menschlich fasslichen niederzwingen konnte. Den hierzu notwendigen Zeitraum wird man sicherlich nicht zu kurz bemessen dürfen. Und so wird Dürer nicht lange nach seiner Rückkehr aus Venedig in den Bann jener phantastischen Vorstellungen geraten sein. [1]) Wesentlich für uns aber ist es, dass überhaupt in der zweiten Hälfte der 90er Jahre in der Dürerschen Phantasie die apokalyptischen Tiere eine Rolle

[1]) Wölfflin setzt einige Blätter der Apokalypse, z. B. das der babylonischen Buhlerin, spätestens in das Jahr 1496.

spielten, dass es in dieser Zeit dem tiefgläubigen Manne zum Bewusstsein kam, dass Gott oder Teufel sich im tierischen Organismus in so gewaltiger Weise offenbaren würden. Und dass er von da an gerade das Tier, welches bei diesen Vorstellungen eine so vornehmliche Rolle spielte, welches ihm die Verkörperung von Kraft und Furchtbarkeit war, nun nicht mehr mit unbefangenen Augen ansah, ist leicht erklärlich. Das gilt besonders für die Arbeiten, welche bald nach seiner ersten italienischen Reise, also in den Jahren 1495—98, entstanden sein müssen, nämlich die Kupferstiche „Der büssende Hieronymus“ (B. 61), „Die Gerechtigkeit“ (B. 79) und den Holzschnitt „Der löwentötende Simson“ (B. 2). Das Löwenporträt, in welchem Dürer in dem Hamburger Aquarell schon so nahe an die Natur herangekommen war, bekommt jetzt einen halb menschlichen, halb dämonischen Zug. Bei den Löwen der beiden Kupferstiche schwindet alles Tierische aus den Augen, sie werden tief ernst und nachdenklich und mit finster zusammengezogenen Augenbrauen scheinen sie den Seelenzustand ihrer Herren mitzuerleben. Hier ist der Anthropomorphismus viel ausgesprochener als bei den schliesslichen Darstellungen in der Apokalypse selbst. Das ist vielleicht daraus zu erklären, dass das Löwenmässige dieser Tiere ja nicht selbstverständliche Voraussetzung war, sondern dass sie als Löwen erst charakterisiert werden mussten; dieses Charakteristikum musste daher umso naturgetreuer sein. Auch die Physiognomie und die Einzelformen scheinen durch die Vorstellung jener phantanstischen Tiere beeinflusst zu werden. Der vorgeschobene Unterkiefer in B. 61, die gänzlich unrichtigen angeklebten Ohren in B. 79 zeigen jedenfalls, dass der Meister damals die Formen des Löwen noch nicht so in sich aufgenommen hatte, dass sie sein geistiges Eigentum, sein „heimlicher Schatz“ geworden waren.

Für den modernen Betrachter erscheint nun bei diesem Hieronymuslöwen die Mähnenbildung besonders merkwürdig. Die langen Schläfenlocken wird man bei den Löwen eines modernen zoologischen Gartens vergeblich suchen und man ist geneigt, die Frage aufzuwerfen, ob es Löwen mit derartiger Mähnenbildung wirklich gibt oder gegeben hat. Die Frage-

stellung ist nicht ohne weiteres von der Hand zu weisen. Tatsächlich gibt es ja sehr verschiedene Löwenrassen und besonders in der Bemähnung sind die Unterschiede ganz beträchtlich. Während das Löwenmaterial, das heute nach Europa kommt, im grossen und ganzen aus Aequatorial-Afrika stammt, kann man als sicher annehmen, dass das Altertum und ebenso das Mittelalter seine Löwen aus Nordafrika und zuweilen auch aus Klein- oder Vorderasien bezogen hat. Während der asiatische schon längst ausgestorben ist, hat auch der sogenannte Atlaslöwe Nordafrikas der vordringenden Kultur oder besser den Feuerwaffen weichen müssen und gilt heute als grösste Seltenheit; der letzte Sultan von Marokko soll noch ein Exemplar gehalten haben. Bei den dürftigen Beschreibungen dieses Tieres wird nun auch seine Schlichtmähnigkeit erwähnt, und es ergibt sich die Frage: hat Dürer die abnorme Bildung der Mähne dem lebenden Modell entnommen oder ist sie freie Erfindung?

Geht man nun von der an sich unwahrscheinlichen Voraussetzung aus, dass damals überhaupt eine Löwenrasse mit der in B. 61 dargestellten Mähnenform existiert habe, so kann es doch gar keinem Zweifel unterliegen, dass Dürer dieses Exemplar nicht nur nicht nach der Natur gezeichnet, sondern dass nicht einmal eine Naturzeichnung zu Grunde gelegen hat. Mag er noch so sehr bemüht gewesen sein, das zahme, seinem Herrn hündisch ergebene Tier darzustellen, so würde er doch vor der lebenden Natur stehend, gegenüber der mächtig pulsierenden Lebenskraft auch des ruhenden Löwenkörpers nicht so stumpf geblieben sein. Bei diesem Löwen konzentriert sich aber das gesamte Leben nur in den dämonischen Augen, der ganze übrige Körper ist eine plumpe, fast leblose Masse. Nichts von dem Vibrieren in Haut, Nerven und Muskeln, was auch der Ruhe, dem unbewegten Akt die Fülle des Lebens gibt. Man braucht hier nicht den berühmten Feldhasen von 1502 oder die ruhenden Tiere der Kupferstiche „Adam und Eva" (B. 1) und des „Eustachius" (B. 57) heranzuziehen, schon die zeitlich garnicht entfernt liegenden Schweine des „verlorenen Sohnes" (B. 28) und die „Meerkatze" (B. 42) zeigen deutlich genug, wie lebhaft Dürers Temperament auch damals

schon vom tierischen Organismus — selbst im Zustande der grössten Ruhe — ergriffen wurde, wenn er ihn nur unmittelbar vor Augen hatte. Wie tot ist aber die Rückenlinie, und der Schweif, der an sich in seinen Linienkurven ein so ungeheures Ausdrucksmittel birgt, sitzt angestückt an der Wirbelsäule und ist in seiner Bewegung lahm und nichtssagend. Die Löwentatzen liegen wie weiche Katzenpfoten auf dem Boden auf — kurz nirgends der Eindruck des Starken und Lebendigen. Von der drängenden und verhaltenen Kraft der Schongauerschen Linie ist bei diesem Tiere überhaupt nichts mehr zu spüren.

Dem lebenden Modell hat also Dürer seine merkwürdigen Löwenlocken nicht entnommen, aber es ist auch sicher nicht die Erinnerung an ein sonst einmal wirklich geschautes Naturbild[1]). Es ist einfach Stilgefühl, Dürers Schönheitsempfinden, welches selbst eine so auffallende Abweichung von der Natur, wie diese Mähnenanordnung bewirkt. Gerade solche Schläfenlocken wurden damals auch von den Frauen viel getragen. Sie waren Mode nnd als solche nichts anderes als ein Ausdruck des Zeitgeschmacks, dem auch Dürer unterworfen war. Man vergleiche die Haartracht der venezianischen Schönen, die er später in der Apokalyse als babylonische Buhlerin (B. 73) verwandt hat. Dabei ist zu beachten, dass es sich keineswegs um die damals bei Männern und Frauen allgemein übliche

---

[1]) Es ist immer ein gewagtes Experiment, alte Tierbilder für zoologische Forschungen zu benutzen, und selbst die Entwicklungsfanatiker haben sich überzeugen müssen, dass dasjenige Tier, welches in der Kunstgeschichte die auffälligste „Entwicklung" erlebt hat, das Pferd, gerade hinsichtlich der für diese wichtigen stilistischen Veränderungen im Wesentlichen eine konstante Grösse geblieben ist. Natürlich sollen die Ergebnisse einer künstlichen Rassezucht nicht bestritten werden. Erstens wurde diese aber erst seit dem Ende des 16. Jahrhunderts und nur ganz vereinzelt rationell betrieben, und dann sind die Erfolge im Vergleich zu der Leichtigkeit, wie sich der bildende Künstler seine ideale Tierform schafft, doch so problematisch, dass wohl für Künstler und Züchter eine gemeinsame „Stilrichtung" nicht aber die Lieferung der „fertigen Vorlage" seitens des Züchters angenommen werden darf. So haben die Messungen an den auf Schlachtfeldern oder sonst aufgefundenen Pferdeskeletten niemals das erwartete Ergebnis gehabt. Man konnte die winzigen Köpfe des Idealpferdes des 17. Jahrhunderts ebensowenig entdecken, wie man die Masse des konstruierten Dürerpferdes je ausgraben wird. Hier sind eben durchweg nieht anatomische Veränderungen, sondern Aenderungen im stilistischen Empfinden ausschlaggebend, und selbst bei manchen „Pferdeporträts" ist sicher der Wunsch nach gewissen „Schönheitspointen" der Vater des Gedankens gewesen.

Tracht der langen, dünngedrehten Locken handelt, sondern speziell um Schläfenlocken, die selbst bei ganz glatt frisiertem Kopfhaar getragen wurden. Ein bezeichnendes Beispiel ist auch Dürers sogenannte „Frau am Meere“ im Berliner Kaiser-Friedrich-Museum. Aus solchem anthropomorphen Empfinden heraus schafft Dürer nun auch diese Löwenfrisur. Und was die Lockenform im einzelnen angeht, so wird dieselbe sogar unmittelbar bedingt durch das Haar der gleichzeitig dargestellten Personen. Die Locken des Hieronymus - Löwen finden ihr Analogon in den ganz gleichmässig stilisierten Zotten des ungepflegten Bartes des Heiligen, während auf dem Kupferstich „Gerechtigkeit“ anstatt des Hängenden, Schlaffen, das rundlich Gelockte vorwiegt, entsprechend dem Krauskopf der personifizierten Gerechtigkeit.

Bei diesem Stich wissen wir, wie der Löwe ausgesehen hat, ehe ihn Dürer für die Kupferplatte zurechtfrisierte. Es existiert nämlich die Vorzeichnung (Dresden, Kupferstichkabinet, L. 203) und wir bekommen da ein erheblich anderes Bild. Die Mähnendecke ist eine ziemlich kompakte Haarmasse, die weder gelockt noch in Strähne geteilt ist. Jedenfalls erhält man hier einen Einblick in die Arbeitsweise Dürers. Im Entwurf schafft er sich sozusagen das Rohmaterial, das er dann erst während der Feinarbeit auf der Kupferplatte nach seinem Schönheitsempfinden zurechtmodelt. Konzept und kalligrapische Reinschrift!

Für die Entwicklung des Löwenbildes in der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts ist gerade der Hieronymus-Löwe (B. 61) von grosser Bedeutung; weniger für Dürer selbst, denn er variiert die Formen nachher sehr häufig. Aber seine Zeitgenossen wie seine Nachfolger greifen wahrscheinlich gerade wegen des Absonderlichen der Gestaltung auf diesen Löwentypus gern zurück, und noch im 17. Jahrhundert begegnet man seinen Spuren. Man darf wohl annehmen, dass gerade das unter dem Einfluss der Vorarbeiten zur Apokalypse entstandene Dämonische dieses Tierbildes einen so starken Eindruck machte, und es ist interessant, dass Schüler des Meisters, diesem Löwen vor anderen Dürerschen Löwenbildern den Vorzug gaben. Im Jahre 1511 fertigte Dürer einen Entwurf für

den sogenannten Tucher-Altar an in der Sebalduskirche zu Nürnberg (Berlin, Kupferkabinet, L. 31), welchen sein Schüler Hans von Kulmbach ausführte und 1513 vollendete. Dürers Löwenbild stand in dieser Zeit, wie wir noch sehen werden, unter Cranachschem Einfluss, und das Tier, welches er im Entwurf dem heiligen Hieronymus auf dem rechten Flügel des Tryptychons beigibt, hat nichts mehr mit unserm Kupferstich gemeinsam. Kulmbach aber, der sich sonst im Wesentlichen an den Entwurf des Meisters hielt, ersetzte diesen Löwen 1511 durch einen Typus, der augenscheinlich aus der Verschmelzung der Löwen der beiden Kupferstiche (B. 61 und B. 79) entstanden ist. Sein geringes Verständnis für Tierdarstellung überhaupt zeigt er dabei durch eine noch verstärkte Anthropromorphisierung des Gesichts — fast menschliche Nase —, ferner durch den an der Wirbelsäule abgekniffenen Schweif (vgl. B. 61) und schliesslich versucht er das Tier noch „gefährlicher" zu machen durch ein Gebiss, dessen Zähne, wie die Zinken einer Gabel im Maule emporragen. Auch ist es bezeichnend für das verschiedene Interesse Dürers und seines Schülers für Tierdarstellungen, dass auf dem Entwurf der Löwe vor dem Heiligen steht und so vollständig sichtbar ist, während bei Kulmbach das Tier von der Menschenfigur überschnitten wird und so der ganze Tierkörper ansser dem Kopf und den Hinterschenkeln verdeckt bleibt.

Im Verlage des Hieronymus Höltzel in Nürnberg erschienen in den Jahren 1507—1520 mehrere Werke, welche als Titelbild den Holzschnitt eines büssenden Hieronymus führen, der vor einem, in einem Baumstumpf befestigten Kruzifix kniet; vor ihm, ganz im Vordergrunde des Bildes ist ein Löwe hingelagert. Heller[1]) hat den Holzschnitt in seinem Dürer-Katalog als nicht von Dürers Hand herrührend angeführt und auch noch heute wird er durchweg Dürer abgesprochen, wenn auch sein künstlerischer Wert Anerkennung findet[2]). Dabei pflegt man, wie meistens so auch hier der Darstellung des Löwen

---

[1]) No. 2016; v. Retberg S. 126 unter A. 63; Pass. III, No. 188. Zuerst erschien der Holzschnitt als Titelbild in Tractatus de horis canonicis dicendis pulcerrimus, a Domino Alberto de Ferrariis utriusque juris doctore a Placentia editus Nuerenberge per Hier. Höltzel 1507. In 4°.

[2]) Pass. a. a. O. „Excellente gravure".

weniger Beachtung zu schenken und doch kann es keinem Zweifel unterliegen, dass auch dieser mit Dürers Kupferstich B. 61 eng zusummenhängt. Die Gesamtlage des Tieres — sie erscheint im Gegensinn zu B. 61 —, kann als die nämliche bezeichnet werden, wenn dort auch ein Hinterschenkel eingezogen ist. Die merkwürdigen Mähnenlocken, die wir als das wesentliche Charakteristicum von B. 61 festgestellt haben, fehlen hier allerdings. Immerhin ist, wenn auch nur in grossen Zügen, dasselbe System in der Haaranordnung beibehalten. Wie im Kupferstich, so finden wir auch hier das kurz behaarte Vorderhaupt, die Seitenlocken und die im Holzschnitt deutlich in drei parallele Streifen geordnete Rückenmähne. Letztere Anordnung erklärt sich aus der grosszügigen und gröberen Technik des Holzschnitts. Auch die Verteilung der Behaarung am übrigen Körper, der starke Schopf am Ellbogengelenk und die mässige Bauchmähne zeigen Uebereinstimmung. Sehr wesentlich ist vor allem die Aehnlichkeit im Typus und im Ausdruck des Löwengesichts. Hier wie dort die längliche Gesichtsform mit den vorstehenden Backenknochen, die herabgezogenen Augenbrauen und besonders die auffallende Bildung des Maules: Nach oben gebogene Unterlippe und herabhängende Ecken. Die Ohren haben dieselbe spitze Form und auch die nämliche Stellung am Kopfe. Im Rumpf beiderseits eine mässige Einschnürung des Körpers, welche sich zwar im Kupferstich nicht in der Rückenlinie, wohl aber durch die Schraffierung und die Verteilung des Lichtes in zwei helle Flächen kennzeichnet.

Als auffälliger Unterschied ist indes zu erwähnen, dass die Oberlippe fast völlig fehlt und auch der Nasenknopf etwas schematisch durch zwei Ringe gegeben ist.

Wenn nun auch die Gesichtsbildung hier sehr wenig Löwenmässiges hat, so äussert sich doch in der ganzen Zeichnung dieser Bestie viel mehr Lebendigkeit und verhaltene Kraft als in dem schlappen Tier des Kupferstichs. Das Einziehen des Kopfes, die lebendige Rückenlinie, das Anziehen der Vordertatzen, das Hochnehmen des Hinterschenkels, besonders aber der kraftvolle Schwung des Schwanzes ergeben ohne Zweifel eine Steigerung des animalischen Lebens, wie

sie das frühere Blatt trotz oder vielleicht gerade wegen der viel sorgfältigeren Stichelarbeit nicht in entferntem Masse aufweist.

Darf man nun annehmen, dass ein Schüler Dürers oder zum mindesten ein anderer, aber zweifellos von Dürer ganz abhängiger Nürnberger Maler eine Darstellung des Meisters im Wesentlichen übernimmt, dabei aber den inneren Gehalt derselben bedeutend übertrifft? Müsste man dann nicht auch eine Steigerung der Einzelformen, zum Mindesten aber eine im Wesentlichen korrekte Wiedergabe derselben vermuten? Sollte ein Nachahmer sich z. B. so souverän über sein Vorbild hinweggesetzt haben, dass er die starken Oberlippen des Löwen kaum noch andeutet, obschon sie dort sehr deutlich vorhanden sind? So unwahrscheinlich das von einem Geringeren ist, so nahe liegt es, eine solche Arbeitsweise gerade bei Dürer selbst zu vermuten, in einer Zeit, wo für ihn die genaue, naturalistische Beobachtung des Tieres immer mehr in den Hintergrund trat, wie wir noch sehen werden. Uebrigens zeigen später auch seine anderen Löwenbilder z. B. B. 59, B. 100, besonders auch B. 115, dass ihm die Form der Oberlippe nicht mehr so gegenwärtig ist[1]), und die Aenderung des Nasenknopfes, welche an die vorausgehende italienische Zeichnung von 1505 erinnert (L. 201), lässt sich auch als abgekürztes Verfahren für die mehr summarische Technik des Holzschnittes begreifen. Die gegen den Kupferstich veränderte Zeichnung der Klauen ist sogar ganz Dürerisch und die langgestreckte, fingerartige Form derselben kommt schon den ganz naturwidrigen Füssen des Löwen auf dem „Hieronymus im Gehäus" von 1514 sehr nahe.

Dennoch könnte man noch bei der Zuschreibung dieses Löwen an Dürer Bedenken tragen, wenn nicht die gesamte Zeichnung des Blattes durchaus für Dürer spräche. Sicherlich

---

[1]) Von seinem Formengedächtnis spricht Dürer einmal gelegentlich einer anderen Tierzeichnung. So schreibt er bei Uebersendung eines mit der Feder auf der Rückseite seines Briefes gezeichneten Affentanzes (Museum zu Basel) an den Besteller, die Formen der Tiere seien ihm nicht mehr so gegenwärtig, weil er lange keine Affen mehr gesehen habe. Die Zeichnung ist denn auch darnach geworden; sie stellt eher den Tanz von „wilden Männern" als den von Affen dar.

handelt es sich, wenn man das ganze Blatt in Betracht zieht, um einen ganz vorzüglichen Holzschnitt und gerade der Löwe ist der schwächste Teil. Der Hieronymuskopf zeigt eine durchaus bedeutende innerliche Auffassung, die Modellierung, die Physiognomie, die Anordnung der Haare[1]) kehrt in der fraglichen Zeit oft bei Dürer wieder. Die Gruppierung und die Darstellung des Baumschlags, besonders das Geäst des kahlen Baumes erinnern ebenso an die Hand des Meisters wie die Schraffierung des Hintergrundes. Letztere mag auch mit der Technik des vorzüglichen Formschneiders zusammenhängen, der hier auch sicherlich kein anderer war als derjenige, welcher sonst um diese Zeit viel für Dürer arbeitete. Der etwas zu gross geratene Oberkörper und die geradlinigen Falten des Gewandes weisen unmittelbar auf den Holzschnitt von 1511 (B. 96).

Falls aber einige Unzulänglichkeiten der Zeichnung, z. B. in der rechten Hand, oder die so leer wirkende Stelle des Gewandes unter derselben Bedenken erregen, so darf man nicht ausser Acht lassen, dass es sich hier um kein selbstständiges Kunstwerk Dürers handelt, sondern um eine Gelegenheitsarbeit, eine Buchillustration, welche nur einem sehr beschränkten Kreis zu Gesicht kam. Wie sehr häufig in solchem Falle, so wurde auch diese flüchtiger behandelt und auch nicht mit dem Monogramm versehen. Alles das ist auch bei der Beurteilung des Löwenbildes zu berücksichtigen. Wollte man den Holzschnitt einfach als Werkstattbild abtun, so würde man, wie oben gezeigt, auf innere Widersprüche stossen. Dieselben lösen sich, wenn man die Entwicklung des Dürerschen Löwenbildes bis zum Jahre 1507 berücksichtigt. — Alles in allem habe ich kein Bedenken, wenn auch nicht die Zeichnung auf dem Holzstock, so doch mindestens die Vorzeichnung dazu dem Meister selbst zuzuschreiben.

Ausser bei direkten Dürerschülern macht sich der Einfluss des Kupferstichlöwen B. 61 unter anderen noch geltend

---

[1]) Dieser Typus mit der leicht gebogenen, an der Spitze etwas breiteren Nase, den tiefliegenden Augen und den herausmodellierten Backenknochen findet sich schon im Marienleben und dann besonders in den beiden Holzschnitten von 1511: B. 126 und B. 96. Gerade letzteres Blatt zeigt fast alle Eigentümlichkeiten unseres Holzschnittes in auffallender Weise.

bei Hans Muelich [1]), Springinklee [2]), Altdorfer [3]), Peter Flötner [4]) und auch der später noch zu besprechende Cranach'sche Löwentyp knüpft an diesen Kupferstich an [5]).

Auf dem Stiche der „Gerechtigkeit" ist dieser Typ bereits etwas verwischt, weil das Haupt nicht mehr kahl gehalten ist. Ueberhaupt schliesst sich hier Kopf- und Gesichtsbildung mehr an die Zeichnung der drei Löwenköpfe (L. 456), als an die länglichen und eingefallenen Formen von B. 61 an. Die Katzenpfoten des Hieronymuslöwen sind hier kräftiger geworden, wenn auch die gänzlich verzeichnete rechte Vordertatze noch sehr kümmerlich aussieht. Die Sohlen stehen noch nicht fest auf dem Boden, man fühlt die Unsicherheit Dürers hinsichtlich der richtigen Form. Trotzdem wird der Gesamteindruck im Vergleich zum vorigen wieder lebendiger und löwenmässiger.

Wirkliches Leben gibt Dürer aber in dem Holzschnitt: Löwenkampf des Simson (B. 2). Hier erscheint der Löwe zum ersten Mal in seiner natürlichen Wildheit, in stark bewegter Kampfstellung. Die Gesamtbewegung, dem Hamburger Aquarell nicht unähnlich, ist sicher viel natürlicher wie dieses, leidet aber noch an mangelnder Einheitlichkeit. Die Aktion der Bewegung des Tieres wird bedingt durch die des Menschen, seines Gegners. Diese letztere ist aber so vollständig misslungen, dass es schwer wird, über das Bewegungsmotiv dieses Simson [6]) Klarheit zu gewinnen. Ein Umklammern des Löwen mit beiden Schenkeln kommt in den Simsondarstellungen des

---

1) Büssender Hieronymus im Germ. Museum Nürnberg.

2) In seiner Bibelillustration, z. B. in der Ausgabe von 1524 (Titelblatt und Schöpfung der Tiere).

3) Z. B. in den Kupferstichen B. 21 und B. 22.

4) In der Plakette einer allegorischen Frauengestalt mit Löwen (Stuttgart, Kunstgew. Mus.)

5) Ueber den ebenfalls hiervon abhängigen Holzschnitt Pass. s. S. 21.

6) Gegen die auch schon aufgetauchte Vermutung, dass es sich hier garnicht um einen Simson, sondern um einen Herkules handle, genügt der Hinweis auf den im Gürtel des Helden steckenden Eselskinnbacken, welcher in dem Gürtel des Mantels allerdings sehr leicht übersehen wird. Dessen Vorhandensein beweist übrigens auch, dass sich Dürer bei seinen biblischen Darstellungen durchaus nicht streng an den Wortlaut des Textes hielt: Jrruit autem spiritus domini in Samson et dilaceravit leonem quasi hoedum, nihil omnino habens in manu (lib Jud. Cap. XIV v. 5 u. 6) Letztere Worte wollen doch nur besagen, dass Simson keine Waffen bei sich führte und nur deshalb die merkwürdige Tötungsart des „dilacerare" anwandte.

15. Jahrhunderts öfter vor. Es ist uns oben schon in der Biblia Pauperum begegnet und die Darstellung des „Spiegels menschlicher Behaltnis“ (Speyer, Peter Drach, Abb. bei Muther; die Buchillustration der Gotik etc. Tafel 66), mutet fast wie ein Vorbild Dürers an. Diese Stellung Simsons hat den Zweck, die Bestie festzuhalten und sich gegen ihre Tatzenschläge zu schützen. Dürers Simson arbeitet insofern anders, als er der Bestie den Fuss in den Nacken stemmt, während er auf ihrem Rücken sitzt. Geschieht das, um für das Auseinanderreissen des Rachens einen — allerdings unzulänglichen — Stützpunkt zu finden, so wäre die Stellung des Löwen weiter nichts als das sich Ducken, die natürliche Kampfstellung der Tiere bei plötzlichem Angriff, wie wir es später in der Zeichnung des Gebetbuches des Kaisers Maximilian in dem scherzhaften Kampfe des Löwen mit einer Libelle finden. Das Dürer diesen Moment jedoch nicht im Auge hatte, könnte man aus der Grisaille-Zeichnung vom Jahre 1510[1]), dem Kampfe Simsons gegen die Philister schliessen. Auf dem Hintergrunde dieses Blattes findet sich nochmals eine winzige Darstellung des Löwenkampfes, welche den Held auf dem Rücken des bereits zu Boden gerungenen Tieres zeigt. Daraus kann man entnehmen, dass auch auf unserem Blatte Simson das Tier durch das Aufstemmen seines Fusses zunächst zu Boden zwingen will, und dass das Auseinanderreissen des Rachens eine sekundäre Operation darstellt[2]). In beiden Fällen, sowohl dem

---

[1]) Sammlung Hülot, Abb. b. Ephrussi.

[2]) Das Unzulängliche und die Lahmheit in der Bewegung Simsons beruht in erster Linie darin, dass er auf dem Rücken des Löwen sitzend, die Stemmkraft seines linken Beines nicht zur Anwendung bringen kann. Ein noch so starker Reiter kann niemals das Pferd, auf welchem er selbst sitzt zu Boden treten. Die Folge der hier dargestellten Kraftaufwendung wäre nur, dass Simson sich selbst in die Höhe oder weiter nach hinten zurückschöbe. Wenn der von Dürer angestrebte Zweck des Niedertretens hätte erreicht werden sollen, so hätte Simson notwendigerweise sein linkes Bein in der Richtung seines Oberkörpers nach hinten fest auf den Boden aufstemmen müssen, um so die ganze Wucht seines Körpers für die eine Kraftentfaltung zu verwenden. Die ganze Energie konzentriert sich aber bei Dürer auf das niedertretende rechte Bein. Dass trotzdem dieses durch Ueberschneidungen verdeckt ist, zeigt deutlich, wie wenig damals noch das Gefühl für die Dynamik der Bewegung, nicht nur im tierischen Organismus, bei Dürer entwickelt war. Raffael hat dasselbe Thema in dem Simson-Kampfe in der Oxforder Zeichnung (Br. 27) behandelt, indem er das bei der antiken Darstellung des Mithrasopfers übliche Motiv zu

freiwilligen, wie dem erzwungenen Sichducken wäre aber die Bewegung nur im Vorderkörper und in den Vordertatzen zum Ausdruck gebracht, während der Hinterkörper garnicht mit in die Bewegung hineingezogen ist. Dieser hätte aber bei dem plötzlichen Niederdrücken nach hinten herausgeschoben und infolgedessen die Hintertatzen wenigstens einigermassen in Parallelstellung zu den vorderen gebracht werden müssen, wie es auch auf der erwähnten Gebetbuchzeichnung der Fall ist.

Also hier wie auf dem Hamburger Blatt noch die Unfähigkeit, die Gesamtbewegung einheitlich zu erfassen. [1])

Erst der machtvoll emporschlagende Schweif nimmt die starke Bewegung wieder auf und erinnert unwillkärlich an das Bild des apokalyptischen Drachen (B. 71), dessen Schweif ein Drittel der Gestirne vom Himmel herabreisst.

Grunde legend, den Löwen unter dem in seinen Nacken gestemmten Knie des Helden zusammenbrechen lässt. In derselben Auffassung, aber noch kraftvoller ist die Szene auf einem Blatt des venezianischen Skizzenbuches (Kahl 35 Pers. 46) behandelt, wo sich die einheitlich angespannte Energie des menschlichen Körpers in doppelter Weise gegen die Bestie wendet: Unter der ganzen Wucht des nach vorn geworfenen Oberkörpers drücken einerseits die straff gespannten Arme des Helden die Kiefer des herumgerissenen Rachens gewaltsam auseinander, während gleichzeitig des aufgesetzte Knie das Tier zu Boden presst. Dies letztere Motiv findet dann schliesslich seine höchste Steigerung in einer Zeichnung, welche wenigstens äusserlich wieder in den Kreis der Dürerarbeiten hineinragt. Unter den Randzeichnungen des Gebetbuches des Kaisers Max und zwar in dem Besanconer Bruchstück befindet sich von der Hand des Meisters M. A. dieselbe Darstellung. Aber hier wird das Niederstemmen ganz brutal dadurch zum Ausdruck gebracht, dass der Löwe mit dem Bauche und den weit nach hinten ausgestreckten Hinterschenkeln ganz platt auf den Boden gepresst wird.

[1]) Umgekehrt ist bereits bei Wohlgemut, und zwar in dem Simsonkampf des „Schatzbehalters", dessen schwache Löwendarstellungen wir bereits oben erwähnten, gerade die temperamentvolle Bewegung überraschend gut gelungen. Die Aufgabe, zugleich mehrere Taten Simsons zu schildern, ohne dessen Figur auf demselben Blatt zu wiederholen, ist ganz geschickt gelöst, indem der Held, die Tore von Gaza auf dem Rücken und den Eselskinnbacken in der Hand, rasch dahinschreitend seinen mächtigen Fuss auf die Brust des auf dem Rücken liegenden Löwen setzt, während etwas entfernt die tausend erschlagenen Philister liegen. Diese Art des Kampfes mit dem Löwen geht auf die Darstellung des Bonanias zurück, der das auf dem Rücken liegende Tier mit der Lanze zu durchbohren pflegt (vgl. den entsprechenden Holzschnitt in dem mehrfach erwähnten Speculum humanae salvationis. Die Art nun, wie dass wütende Tier den Fuss des Helden mit den Zähnen erfasst, wie die Vordertatzen den zermalmenden Tritt abzuwehren suchen, wie sich dabei der ganze Körper zusammenkrümmt, ist so lebendig empfunden, dass man die oben schon gerügten anatomischen Mängel gern übersieht.

Auch der ungeheure fast viereckige Rachen [2]) des Löwen scheint eher einem apokalyptischen Ungeheuer, wie einem natürlichen Tiere anzugehören. Tatsächlich hat er auch acht statt vier Eckzähne, wie wir es schon bei den apokalyptischen Löwenköpfen (B. 74) gesehen haben.

Wenn man aber auf den Löwen von 1492 sowie auf das Hamburger Aquarell zurückblickt, so muss aber trotz alledem ein im ganzen bedeutender Fortschritt in der Darstellung der Tierbewegung anerkannt werden, und das umsomehr, wenn man diese in Vergleich setzt mit der so schwächlichen und misslungenen Bewegung Simsons.

---

[2]) Ein für die kunstgeschichtliche Forschung noch immer nicht genug beachtetes Quellenmaterial liefern auch die sogen. Mysterien, die geistlichen Schauspiele, welche im Mittelalter von solcher Bedeutung waren, dass sie sicherlich einen grossen Einfluss auf die bildende Kunst ausgesübt haben. Bei der Inszenierung derselben spielten aber gerade die Tiere eine grosse Rolle. Die hier fragliche Bühnentechnik ist für die französischen Mysterien des 15. und 16. Jahrhunderts bereits eingehender untersucht worden, es liegt aber kein Grund vor, bei der gleich grossen Beliebtheit der Schauspiele in Deutschland hier prinzipiell andere Einrichtungen zu vermuten. Aus den uns zuweilen noch vollständig erhaltenen französischen Anweisungen für die Inszenierung ersieht man, dass neben dem Esel der Löwe schon sehr früh ein wichtiges Bühnenrequisit war. Während ersterer häufig durch Schauspieler dargestellt wurde, wie z. B. der Esel des Bileam in dem nach ihm so genannten „Eselsfest“ in Rouen (Gasté, les drames lithurgiques de la Cathédrale de Rouen) wird der Löwe durch eine künstliche Figur, also wahrscheinlich aus Holz, Pappe und Stoff, dargestellt und zwar mit beweglichen Kinnbacken. Diese pflegte bei der Aufführung der Geschichte Daniels in der Löwengrube der Engel zu schliessen, damit der fromme Prophet nicht verschlungen würde, während seine Verleumder in dem ungeheuren Rachen des Tieres verschwinden mussten. Denn zu klein wird dieser Rachen sicher nicht gewesen sein, und es liegt nahe, bei jenem Dürerschen Löwenrachen an den Eindruck derartiger populärer Theatervorstellungen zu denken. Uebrigens erinnert die geradezu bizarre Art und Weise, wie im letzten Blatt der Apokalypse (B. 75) der Engel den Satan in den Abgrund „mit aufgeklapptem Deckel“ verschwinden lässt, direkt an die Technik der Bühnenversenkung. (Vgl. bes. Gustav Cohen, „Geschichte der Inszenierung der geistlichen Schauspiele des Mittelalters in Frankreich“, deutsch von Bauer, Leipzig 1907.)

Die zweite italienische Reise; Leonardo da Vinci.

So interessant die stilistische Entwicklung des Löwenbildes bei Dürer ist, so lässt sich an ihm allein noch kein Ueberblick über die Gesamtentwicklung der Dürerschen Tierdarstellung gewinnen. Denn gerade in der Epoche, wo der Meister den Höhepunkt seines Schaffens auf diesem Gebiete erreicht hat, setzt leider die Löwendarstellung aus, wenigstens ist uns aus der Zeit von 1497 bis 1505 keine erhalten geblieben. Bedeutendere Tierstücke als den Eustachiusstich, den Feldhasen, die Meerkatze (auf der nach dieser benannten Madonna), alles Werke aus diesen Jahren, hat Dürer später aber nicht mehr geschaffen. Deren Stellung in der Gesamtentwicklung des Dürerschen Tierbildes wird später erörtert werden. Hier sei nur soviel vorweggenommen, dass in den ersten Jahren des 16. Jahrhunderts bei Dürer die Darstellung des nackten Menschen in den Vordergrund des Interesses trat. Das Problem der Konstruktion und der Proportionen des menschlichen Körpers, welches er in seinem „Adam und Eva“-Stich zur Anwendung brachte, macht sich bald auch in seinen Pferdebildern bemerkbar. Ungefähr von 1506 ab drängt dann das theoretische Interesse an der Formbildung, das im Anfang des Jahrhunderts noch so intensive Naturstudium in den Hintergrund und macht einer kühleren, mehr spekulativen Betrachtungsweise Platz.

Im Herbst 1505 war nun Dürer zum zweiten Mal nach Venedig gegangen, aber auch diese Reise bringt keine wesentliche Bereicherung des Dürerschen Löwenbildes. Zwei Zeich-

nungen liessen sich höchstens mit diesem venezianischen Aufenthalt in Verbindunng bringen.

Zunächst die in Petersburg befindliche Zeichnung eines ganz jungen Löwen, welche erst in jüngster Zeit publiziert worden ist. [1]) Das Tier liegt behaglich auf der Seite, streckt alle Vier dem Beschauer entgegen und blinzelt ihn, das eine Auge offen, das andere geschlossen, wie im Halbschlafe an, ganz in der Art, wie es die Tiere im Käfig zu tun pflegen, wenn sie sich beobachtet fühlen. Wenn das Blatt auch nicht zu denen gehört, die auf den ersten Blick überzeugend wirken, so halte ich doch die Autorschaft Dürers für sehr wahrscheinlich. Das Monogramm in der breiten flüchtig hingesetzten Art wird wohl nicht gleichzeitig, aber wohl eigenhändig sein. Dass diese Zeichnung nur vor dem Käfig entstanden sein kann, bedarf keiner weiteren Ausführung. Schon durch diesen Umstand wird man auf Venedig hingewiesen, obschon es natürlich auch möglich ist, dass Dürer ein so junges verhältnismässig leicht transportables Tier auch anderswo gesehen haben kann. Wenn Venedig in Betracht kommt, halte ich aber die Annahme von Dodgson (in der Dürer Society Publikation), dass das Blatt schon in den ersten Aufenthalt Dürers in Venedig falle, für unhaltbar. Die Unsicherheit des Konturs spricht durchaus nicht für eine so frühe Arbeit. Derartige versuchsweise gezogenen Umrisslinien, wie sie hier an den Vordertatzen bemerkbar sind, finden sich bei Dürer nicht nur in der Frühzeit, sondern entsprechen der Art seines Zeichnens überhaupt. Dass dieser Kontur dann später, besonders beim lebenden beweglichen Modell, nicht mehr brauchbar erschien, liegt sehr nahe. Auch die starke Verzeichnung der Schulterblattgegend hängt wohl damit zusammen, dass das Tier während des Zeichnens seine ursprüngliche Lage veränderte, also besonders die rechte Vordertatze verschoben hatte. Diese Verzeichnungen berechtigen aber durchaus noch nicht, bis zum Jahre 1494 herunterzugehen. Trotz der Mängel ist die tierische Natur dafür viel zu fein beobachtet und zu lebendig und frisch empfunden. Auch die spielende Bewältigung der schwierigen

---

[1]) Dürer Society, Bd. IV, 13.

Verkürzung der Tatzen spricht für eine spätere Zeit. Will man also bei Venedig bleiben, so käme höchstens der zweite Aufenthalt in Betracht. Eine genauere Datierung und Einreihung in die übrigen Löwenbilder lässt sich schon deshalb schwer durchführen, weil bei diesem ganz jungen Tiere die charakteristischen Eigenschaften des ausgewachsenen Löwen fehlen; das mindert auch die Bedeutung des Blattes für die stilistische Entwicklung des Dürerschen Löwenbildes.

Von viel grösserem Interesse ist eine in der Albertina befindliche Federzeichnung Dürers, welche das Monogramm trägt und die Jahreszahl 1505, beides von durchaus echtem Eindruck (L. 201). Man stutzt zunächst, wo man ausser dem gegen Simson sich verteidigenden Tiere nur die verschlafenen Hieronymuslöwen gewöhnt ist: wildes Kampfgetümmel leidenschaftlich erregter Tiere. Unten eine Gruppe zweier Hengste, die von zwei von beiden Seiten heranstürmenden Löwen und zwei Löwinnen angegriffen werden. Oben ein laufender Hirsch, dem ein heranspringender Löwe bereits Zähne und Krallen in den Rücken gräbt. Ausser diesen noch drei Einzelgruppen, zweimal ein von Hunden gehetzter Stier und in der Mitte ein Wolf, der in seinem Rachen ein Lamm davonträgt. Sämtliche fünf Gruppen mit sehr feinen trockenen Federstrichen über- und nebeneinander hingesetzt, ohne eine Andeutung von Boden oder gar Landschaft, also Skizzen im eigentlichen Sinne des Wortes.

Ehe wir näher auf die Stilanalyse eingehen, muss hier ein Kupferstich zum Vergleich herangezogen werden, der für die Erklärung der Zeichnung von grösster Bedeutung ist. Es ist ein nicht beschriebener italienischer Kupferstich des 15. Jahrhunderts, welcher sich in der Sammlung Rotschild in Paris befindet und dort der Schule Baccio Baldinis zugeschrieben wird. [1])

In einer weiten, rechts und links von zwei Baumkulissen begrenzten Waldlichtung erblickt man drei Gruppen kämpfender Tiere. Ein sich aufbäumender Hengst wird zugleich von einem entgegenstürzenden Löwen, einer unter seinen Hufen sich duckenden Löwin und zwei Leoparden angegriffen. Während

[1]) Den Hinweis auf diesen Stich verdanke ich Herrn Direktor Dr. Friedländer, Berlin.

ihn der eine dieser beiden letzteren am Sprunggelenk eines Hinterbeines mit den Zähnen erfasst, wird der andere, der dem Hengst auf den Rücken gesprungen ist, von einem zweiten zur Hülfe herbeieilenden Rosse in den Rücken gebissen. Neben dieser grossen Gruppe befinden sich links noch zwei kleine: vorn eine Löwin auf einem bereits am Boden liegenden Pferd, dahinter ein Stier, von einem Löwen verfolgt. Zwischen die beiden Baumkulissen hindurch dehnt sich die Waldlichtung bis zu einem Meeresarm aus, an dessen Ufer im Hintergrund man ganz klein noch einen Stier gewahrt, der von zwei Raubtieren zu Boden gerissen wird, während einem zweiten zwei andere entgegenspringen. Die ganze Darstellung des Stiches ist im Gegensinn zu der Zeichnung Dürers.

Der Zusammenhang mit dieser ist auf den ersten Blick einleuchtend, wenn sich auch nirgendwo eine ganz genaue Uebereinstimmung ergibt. Zunächst die äusserliche Gruppenbildung: ein grosses Kampfgetümmel und mehrere Einzelkämpfe. In der Hauptgruppe selbst je sechs Tiere. Dürer hat die seinige inhaltlich in zwei Gruppen zerlegt: das hintere Ross und der es verfolgende Löwe gehören nur formal zur Hauptgruppe und bilden das Gegengewicht zu dem zweiten Pferd und dem von ihm gebissenen Leopard auf dem Stich. Scheidet man dieses Tierpaar in beiden Gruppen aus, so erhält man eine fast völlig übereinstimmende Komposition dreier Raubtiere, welche ein Pferd anfallen. Wenn die Löwin unter dessen Hufen bei Dürer auch anders orientiert ist, kompositionell hat sie dieselbe Bedeutung wie auf dem Kupferstich, und wenn man noch so skeptisch sein wollte, so gibt allein schon das ganz eigenartige Motiv des mit Tatzen und Zähnen erfassten Sprunggelenkes des Pferdes einen überzeugenden Beweis für den Zusammhang beider Blätter. Der aus der Dürergruppe oben ausgeschiedene Löwe, welcher das Pferd jagt, entspricht auf dem Stich dem Löwen mit dem Stier. Hier wie dort die seitliche Anordnung. Auch stilistisch sind diese beiden Löwenprofile durchaus voneinander abhängig. Man vergleiche den Stirnansatz, die spitze Nase, das Menschenohr und die Brust- und Bauchmähne. Schliesslich finden die Gruppen der von Hunden gehetzten Stiere auf dem Dürerblatt noch ihr Analogon

in den ganz kleinen Hintergrundsgruppen auf dem Stich, wenn hier auch mehr die inhaltliche Uebereinstimmung auffällt. Dennoch ist auch hier nicht zu übersehen, dass das Motiv des am Ohr erfassten und nur mit dem Vorderkörper zu Boden gerissenen Stieres übereinstimmt.

Zunächst ein Wort über den Inhalt der Darstellung, der bisher nie gewürdigt wurde; er genügt aber auch ohne jeden stilistischen Anhaltspunkt, um den italienischen Ursprung der Dürerzeichnung darzutun. Auf den ersten Blick fällt hier das bunte Durcheinander von Tieren auf, wie es in der Natur nicht vorkommt: Löwen, Leoparden, Pferde, Stiere, Hirsche, Wolf und Hunde. Trotzdem ist es ganz unrichtig, wenn in der bezüglichen Literatur von phantastischen Tierkämpfen gesprochen wird. Diese haben hier vielmehr einen ganz realen Hintergrund, es sind Tierkämpfe, wie sie in Italien und besonders in Florenz in der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts zur Belustigung des Volkes und bei feierlichen Gelegenheiten veranstaltet wurden. Florenz besass damals einen besonderen Leopardengarten. Prachtexemplare von seltenen Tieren gehörten zu den üblichen Geschenken der exotischen Fürsten an die Signoria und die Medici. So wird von einer derartigen Sendung des Sultans von Babylon berichtet. Im Jahre 1459 wurde zu Ehren des Papstes Pius X. auf dem Platz vor St. Croce in Florenz eine grosse Jagd auf wilde Tiere abgehalten, und einige Tage später fanden auf einem abgegrenzten Platz vor dem Signorenpalast grossartige Tierkämpfe statt, wobei zugleich Löwen, Stiere, Pferde, Hunde, Eber und sogar eine Giraffe losgelassen wurden. Als besondere Merkwürdigkeit wird davon berichtet, dass die Löwen sich ruhig hinlegten und sich nicht um die anderen Tiere kümmerten. Solche Tierkämpfe gab es in Deutschland nicht, und auch von Venedig sind sie, besonders für die Zeit, welche für Dürer in Betracht kommt, nicht bekannt.

Es ergibt sich nun die Frage: hat Dürer den zweifellos älteren italienischen Kupferstich gekannt und hat er ihn seiner Zeichnung zugrunde gelegt? Die Frage ist zu verneinen. Die Qualität des Stiches ist durchaus mittelmässig. Baccio Baldini selbst kommt sicherlich nicht für ihn in Betracht. Man ver-

gleiche nur Darstellungen, wie seinen grossen Kupferstich der „Heiligen drei Könige", wo das Feingliedrige und Graziöse seiner Tiere in direktem Gegensatz zu den plumpen und massiven Formen unseres Stiches steht. Der anspringende Löwe mit den steifen Hinterschenkeln und dem Bulldoggenkopf, die Pferde mit den platschigen Hufen kann man schwerlich als Vorlage zu der feinen Federzeichnung Dürers gelten lassen. Zweitens ist es durchaus unwahrscheinlich, dass auf einer Originalarbeit ein so hochinteressantes und kühnes Motiv wie der ganz in Verkürzung gegebene, von vorn gesehene Stier mit zu Boden gerissenem Kopf und hochstehendem Hinterteil einfach in den Hintergrund geschoben wird, wo er in dem winzig kleinen Format kaum bemerkt wird.

Das Bestechende an dem ganzen Blatte ist die Verve und das Feuer in der Bewegung der Tiere und damit kommen wir drittens zu dem ausschlaggebenden Punkt, der gegen die Annahme dieses Stiches als Vorbild für Dürer spricht. Die grosse Aktion, das Lebendige der Darstellung steht im starken Gegensatz zu der schwerfälligen Ausführung und erinnert augenfällig an Leonardo. Nimmt man hierzu den ausgesprochen leonardesken Charakter des Dürerblattes, so ergibt sich von selbst die Hypothese: dieses sowohl wie der italienische Stich gehen beide auf dasselbe Original zurück, nämlich auf eine Tierzeichnung Leonardos.

Direkte Beziehungen Dürers zu Leonardo sind nicht bekannt, indirekte durch Vermittelung Paciolis sind mit Sicherheit anzunehmen und jedenfalls sind die bekannten Pferdezeichnungen Dürers im sogen. Dresdener Skizzenbuch als Kopien nach Leonardo nachgewiesen. So grossartig der Schatz an Pferdezeichnungen ist, den wir von Leonardo besitzen, mit seinen Löwenbildern ist es knapp bestellt. Natürlich wird er sich mit dem prächtigen Tiere eingehender beschäftigt haben. Das ersieht man schon aus gelegentlichen Bemerkungen in seinen Schriften. So sagt er einmal, dass die Augen der Löwen einen grösseren Teil des Kopfes einnehmen, als die des Menschen[1]). Aus den wenigen Skizzen gewinnen wir allerdings nicht den Eindruck, dass er

[1]) M. Herzfeld, Leonardo da Vinci, der Denker etc. Leipzig 1904, S. 87.

oft Gelegenheit hatte, das Tier nach der Natur zu studieren. Das Hieronymusbild im Vatikan mit dem liegenden Löwen kommt wegen der völligen Uebermalung garnicht in Betracht. Auf der Florentiner Zeichnung, eines Kampfes zwischen Löwen und Greif (Br. 451), fällt der „abgehackte", dünne Schweif auf, und auch auf der Mailänder Rötel-Zeichnung (Br. 83) ist die typische Schwanzquaste nur eine haarlose Verdickung, wie sie Leonardo bei allen Raubtieren zeichnet. Noch weniger naturgemäss ist es, dass er auf beiden Blättern die Testikel viel zu tief ansetzt in der Art, wie er es von Hunden und Pferden her kannte. Diese kleinen Merkmale leonardesker Löwen lassen sich nun auf dem Dürerblatt nicht konstatieren. Bei dem Kopf des Löwen aber, der bei Dürer in gestrecktem Laufe das Pferd verfolgt und welcher auch im Typus mit dem Verfolger des Stieres[1]) auf dem Stich zusammengeht, ist als leonardesk die dünne, lange Zunge, und besonders das Freilegen des Unterkiefers im geöffneten Maul hervorzuheben. Bei genauerem Zusehen kann man auch deutlich erkennen, dass dieser Löwe Dürers statt der beiden riesigen, spitzen Eckzähne, breite, flache, oben abgeplattete Zähne hat, wie sie dem so gänzlich verschiedenen Wiederkäuer-Gebiss des Pferdes eigentümlich sind. Das weist unmittelbar auf die Studien Leonardos. Für dessen Pferdeköpfe ist es ja charakteristich, wie er fast stets das Gebiss blosslegt und die eigentümliche Beweglichkeit der Pferdelippen zum Ausdruck von Wildheit und Feuer verwendet.

Wir haben eine prachtvolle Federskizze (Windsor) in der er in seiner tiefgründigen Art das im stärksten Affekt geöffnete Pferdemaul mit dem Maul des Löwen und auch dem zu wildem Schrei geöffneten Mund des Menschen vergleicht. Während hier der Unterkiefer des Löwen flüchtiger skizziert ist, findet sich auf der gleichfalls in Windsor befindlichen Madonnen-Studie ein anderer geöffneter Löwenrachen, in welchem die Angabe des unteren Gebisses tatsächlich auffallend mit Dürers Darstellung übereinstimmt, dennoch erscheint bei Leonardo

---

[1]) Uebrigens wird die Dürersche Kombination von Pferd und Löwe sicher eher auf Leonardo zurückgehen, als das schwächliche Motiv des Stiches, wo der Löwe wie ein abgerichteter Jagdhund nach dem Ohr des Stieres schnappt. Hier handelt es sich wohl um eine eigenmächtige Zusammensetzung leonardesker Figuren.

die Struktur der einzelnen Zähne verstanden zu sein. Dürer war sich aber bisher über das Löwengebiss nie recht im Klaren gewesen (man denke an die Zähne des Simson- und der apokalyptischen Löwen)[1]) und so hat er die Leonardozeichnung missverstanden, wobei er gleichzeitig durch Leonardos auffälliges Betonen des Pferdegebisses beeinflusst wurde. Wie unsicher aber Dürer in diesem Punkte war, ersieht man daraus, dass der Oberkiefer der Löwin vier statt zwei Eckzähne hat und dass der zweite Löwe der Gruppe mit einem geradezu unmöglichen Gebiss die Brust des Pferdes zerfleischt. Nicht mehr wie bei den Zähnen richtete er sich auch bei der Schwanzquaste, welche er in seiner bekannten Manier gibt, nach dem Original. Denn dieser buschige Knoten stammt sicher nicht von Leonardo. Dürer achtete hier nicht auf solche anatomische „Kleinigkeiten“, sobald ihn etwas grösseres interessierte. Und das war in diesem Falle sicherlich die grandiose Komposition, das Unerhörte der Bewegung und die äusserste Steigerung animalischen Lebens. Gerade bei diesen Tierbildern zeigt sich schlagend der Gegensatz der beiden grossen Meister, die Verschiedenheit ihres Temperaments und ihrer Phantasie. Die Tiergruppe gehört als Komposition zum Besten, was wir von Dürer besitzen und berührt geradezu wohltuend im Vergleich zu dem plumpen Viereck des italienischen Kupferstichs. Wie oben schon hervorgehoben, lässt sich eine Gruppe von vier Tieren herauslösen, welche beiden Blättern gemeinsam ist, und ich glaube nicht fehlzugehen, wenn ich diese Vierergruppe als die Originalkomposition Leonardos betrachte[2]). Die formale

---

1) Dasselbe Gebiss zeigt das Teufelsmaul auf Dürers „Vier Hexen“ von 1497 und ganz regelmässig der dem Löwen nachgebildete Höllenrachen z. B. in den Zeichnungen L. 224 und L. 248.

2) Dass Dürer statt der Leoparden des Stiches Löwinnen darstellt, erklärt sich leicht daraus, dass er wahrscheinlich jene Tiere nur dem Namen nach kannte und sie auch auf Leonardos Zeichnung für Löwinnen gehalten hat. Denn Leonardo hat ja, wie wir aus mehreren seiner Zeichnungen ersehen, gerade dem Studium dieser geschmeidigen Raubkatze das grösste Interesse gewidmet, meist aber die typische Fleckung des Felles fortgelassen, sodass ein etwaiger Irrtum Dürers leicht verständlich ist. Leonardo hatte ja in Florenz, in dem bereits erwähnten Leopardengarten ausreichende Gelegenheit zum Studium dieses Tieres. Uebrigens wurden von den Quatrocentokünstlern — ich erwähne nur Benozzo Gozzoli, Pesellino, Baccio Baldini — die gezähmten Jagdleoparden, sowie auch die schlankeren hochbeinigen Geparden sehr gern in den Aufzügen orientalischer Grossen

Phantasie Dürers würde wohl kaum für diese Komposition der sich in einander verbeissenden Tiere ausgereicht haben. In diesem Punkte war ihm der grosse Italiener bei weitem überlegen. Aber nun vervollkommnet der deutsche Meister noch die Gruppe, indem er das vor dem Löwen fliehende Ross hinzuzieht und damit bringt er den leichten Schwung in die Bewegung, welche sonst durch den Anprall der gegeneinanderstürzenden Tiere in Gefahr war, auf den toten Punkt zu geraten. Dadurch war er denn weiter genötigt, die am Boden kauernde Löwin umzudrehen und so die Richtungsgegensätze in der Bewegung der Tiere auszugleichen; so verstärkte er gleichzeitig den Contrapost im Gesamtaufbau. War der Dürerschen Phantasie das Formenmaterial erst einmal zugeführt, so nahm er es in der inneren Ausgestaltung des Gegebenen mit den grossen Italienern auf. Und ähnlich wie mit der Komposition verhält es sich mit der Bewegung im Einzelnen. Leonardo verlangt die äusserste Anspannung der Muskulatur, er möchte den Mechanismus der Tierbewegung in seiner stärksten Funktion prüfen, die Maschine in ihrer höchsten Leistungsfähigkeit kennen lernen. Seine so zahlreichen Karrikaturen und Fratzen zeigen sein unermüdliches Bestreben die letzte Ausdrucksmöglichkeit nicht nur der menschlichen, sondern auch der tierischen[1]) Physiognomie kennen zu lernen. Dürer sucht den Ausdruck des Lebens nicht in der äussersten

dargestellt, besonders bei der Anbetung der heiligen drei Könige. In Deutschland dagegen war der Leopard ebenso wie der häufig mit ihm verwechselte Panther ein fast mythischer Begriff. Während in den meisten Aesopausgaben der Panther als feuerspeiendes, geflecktes und gehörntes Tier erscheint, wird beim Leopard nur die Fleckung seines Fells als sein besonderes Kennzeichen richtig dargestellt, so in dem früher erwähnten Blockbuch der Apokalypse (Heidelberg Cod. pal. Germ. 226) bei dem siebenköpfigen Tier, welches „einem Pardel gleich“ war. (Offenb. Joh. Kap. 13,2). Es ist bezeichnend für Dürers Unkenntnis hiervon, dass er in seiner Apokalypse B. 74 (wahrscheinlich im Anschluss an sein ebenfalls hierin unrichtiges Vorbild in der Kölner Bibel) die Fleckung fortliess, obschon er sich sonst genau an den Bibeltext hielt. Der Mainzer Hortus sanitatis von 1491 gibt für den Leoparden die, dem „Buch der Natur“ des Konrad von Merenberg entlehnte bündige Erklärung: Leopardus est animal, quod ex leena ed pardo generatum est und bildet ihn ab ungefähr wie eine Löwin mit den Hauern eines Ebers und langen, dünnen, dreiklauigen Läufen. Erst in dem beliebten Naturbuche „Von Wunderwerken Gottes etc.“ vom Jahre 1557 kommt eine naturgemässe Abbildung des Tieres unter der Bezeichnung „Lochwölff oder Panther“ vom Monogramisten RMD vor.

[1]) Vgl. die phantastischen Tierköpfe der Zeichnung zu Windsor.

Anspannung des Mechanismus, sondern in der Durcharbeitung der einzelnen wenn auch ruhenden Form; aus dieser aber weiss seine unendlich fein tastende Hand die leisesten Regungen des organischen Lebens herauszuholen. Ein Stück Tierfell beginnt unter den Linien seines Stifts zu zucken und zu zittern, die Muskulatur schwillt und die schlafende Kreatur atmet. Die Löwen Leonardos brüllen und seine Rosse schäumen, Dürers Tiere schlafen oder sitzen bewegungslos. Wer gibt das stärkere Leben? —

Die bestialische Wut, mit der der Löwe die Brust des Pferdes zerfleischt, wie dies hinwiederum mit seinen Zähnen den Löwen im Genick packt, ist eine Darstellung, die niemals Dürerscher Phantasie entsprungen sein kann, verrät aber durchaus den Tier- und besonders den Pferdebeobachter. Ephrussi, der bei der Beurteilung von Tierbildern stets einen auffallenden Mangel an selbständiger Naturbeobachtung zeigt, wundert sich darüber, dass hier das Pferd den Löwen verschlingen (avaller) wolle, er weiss nicht, dass das Umsichbeissen eine ganz gewöhnliche Eigenschaft wütender Hengste ist. [1], [2].

Dass die zugrunde liegende Zeichnung Leonardos ziemlich bekannt war und wahrscheinlich öfters kopiert worden ist, scheint mir auch eine freie Kopie des Wolfes mit dem Lamm anzudeuten, welche ich in einem Sammelbande ausgeschnittener und aufgeklebter Tierbilder aus dem Anfang des 18. Jahrhunderts im Dresdener Kupferstich-Kabinett gefunden habe. [3])

[1]) Bei dem einen Stier erkennt er nicht einmal, dass er von zwei Hunden zu Boden gerissen wird und meint, infolge einer späteren Abänderung scheine das Tier zwei Hinterteile zu haben.

[2]) Man muss sich überhaupt bei der Beurteilung der älteren Pferdebilder vor Augen halten, dass es bis in die Mitte des 18. Jahrhunderts auch in Deutschland Herden wilder Pferde gegeben hat, die naturgemäss ein ganz anderes Temperament zeigten, wie die zahmen. Bei Leonardos Pferden, die man ja fast alle als Studien für sein Reiterdenkmal des Francesco Sforza auffassen muss, liegt der Gedanke ja ferner. Aber die Pferde Baldung Grüns z. B. würden ohne diesen Gesichtspunkt eine ganz falsche Beurteilung erfahren.

[3]) Bd. CA, 214, vorletztes Blatt. Es handelt sich in diesem Band um sehr feine farbige Pinselzeichnungen, welche in der damals so beliebten Art ausgeschnitten und auf graues Papier aufgeklebt wurden. Auf letzterem ist dann meist ein Stück Boden hinzugemalt mit der hinzugeschriebenen Bezeichnung des Tieres. So auf obigem Blatte „Wolff". Von den übrigen Tierbildern hat nur noch eine Kopie des Dürerschen Rhinozeros Bezug auf Dürer.

Eins der Blätter ist 1728 datiert. Mag es sich hier nicht um eine direkte Kopie, sondern um eine solche zweiter Hand handeln, so lässt doch die an sich so eigenartige und ganz unmögliche Stellung, dass der Wolf in vollem Laufe das Lamm auf dem Rücken trägt, während er es dabei am Halse gefasst hält, eine zweite unabhängige Darstellung ausgeschlossn erscheinen. Uebrigens stimmt mit dem Dürerblatt auch die Beinstellung überein. Dass aber dieses zugrunde gelegen hätte und nicht eine Leonardozeichnung, macht, von stilistischen Verschiedenheiten abgesehen, auch sein unscheinbares Format unwahrscheinlich — das Dresdener Blatt ist dreimal grösser.

Schliesslich ist als wichtiges Argument für das Verhältnis des italienischen Kupferstiches zu der Dürerzeichnung nicht zu übersehen, dass der Stich im Gegensinn zu Letzterer gestochen ist.

Fasst man alles zusammen, so kann erstens der leonardeske Ursprung der Dürerzeichnung nicht bestritten werden und zweitens glaube ich nicht, dass nach Beibringung des italienischen Kupferstiches die selbst im Lippmannwerke vorgebrachten Zweifel an der Echtheit des Blattes noch berechtigt sind.

Der Einfluss des Cranach'schen Löwenbildes.

Wenn man eine Geschichte der Hieronymusdarstellung schreiben wollte, so könnte man mit dem oben besprochenen früheren Kupferstich Dürers: Der büssende Hieronymus (B. 61) eine neue Epoche beginnen. Der Heilige steht hier nicht mehr wie früher allein im Mittelpunkt des Interesses, er teilt dasselbe mit der lebendigen und toten Natur. Landschaft und Tier sind als gleichberechtigte Faktoren neben ihn getreten. Cranach, der das Dürerblatt sicherlich kannte, geht noch einen Schritt weiter in seinem prachtvollen Hieronymusholzschnitt von 1509. Hier erblickt man zwischen zwei hohen Bäumen, die eine pitoreske Gebirgslandschaft umschliessen, den Heiligen vor dem Kruzifix knieend und ganz im Vordergrunde des Bildes, monumental hingelagert den Löwen, das majestätische Haupt mit ruhigem und ernsten Blick dem Beschauer zugewandt. So hebt Cranach die Dürer'sche Koordination von Mensch, Landschaft und Tier wieder auf und räumt letzterem den Vorrang ein. Er legt den Löwen nicht mehr neben dem Heiligen, sondern vor ihn an erster Stelle. Dieser äusserlichen Anordnung und dem daraus resultierenden Grössenverhältnis entspricht das gegenständliche Interesse des Meisters. Gerade das Grössenverhältnis bei den früheren Bildern ist bezeichnend für die Entwicklung. Ursprünglich auf den frühen Holzschnitten von der Grösse eines kleinen Pudels hat der Löwe noch auf dem Baseler Hieronymusblatt Dürers kaum die Höhe eines Jagdhundes erreicht, und auch auf B. 61 ist er nur um ein weniges grösser geworden. Sogar noch auf dem im letzten Kapitel besprochenen Holzschnitt Pass. 187 vom Jahre 1507 erscheint der Heilige wegen der verhältnismässigen Kleinheit des Löwen von riesiger Statur. Bei Cranach entspricht das Grössenverhältnis durchaus der Wirklichkeit. Auf diesem

Blatte wird der Blick sogleich festgehalten durch das gewaltige Löwenhaupt, welches in scharfen Gegensätzen von hellen und dunkelen Flächen plastisch herausgearbeitet ist, während der kleine Kopf des Hieronymus sich kaum von dem landschaftlichen Hintergrunde abhebt, nicht einmal besonders hervorgehoben durch das so bequeme Aushilfsmittel eines Nimbus als Folie.

Neu wirkt auch die grandiose Lage des Tieres. Wuchtig und schwer ist der mächtige Körper in der ganz leichten Einsenkung des grasbewachsenen Bodens eingebettet. Hier wie auf dem gleichzeitigen Holzschnitt „Adam und Eva“ (B. 1), wo neben dem Löwen die prächtigen Hirsche liegen, fühlt man die Freude Cranachs an der völligen Beherrschung der Funktion und Bewegung des tierischen Körpers, auch im Zustand der Ruhe. Alles Enge und Gedrückte, das bei Dürer noch so auffällig jenem ruhenden Hieronymuslöwen (B. 61) anhaftete, ist geschwunden. Der Körper ruht behaglich, mehr auf der Seite wie auf dem Bauche, und entlastet somit die Hintertatzen, welche nach der Bildmitte hin lang ausgestreckt sind. In die entgegengesetzte Richtung, also dem Beschauer zu ist der Vorderkörper oder wenigstens Kopf und Nacken gewandt. So entsteht das reiche Bewegungsmotiv, welches man als S-förmig bezeichnen kann und das auch Peter Vischer[1]) bei seinem Broncelöwen so häufig angewandt hat. Sieht man von der Wendung des Kopfes ab, so findet sich das Motiv allerdings auch schon bei Dürer und zwar bei dem liegenden Hunde des Eustachiusstiches. Und wenn man seinen prächtig gelagerten Schäferhund aus dem Marienleben auf dem Blatt „Joachim vor dem Engel“ (B. 78) mit dem so ähnlichen Hund aus Cranachs „Parisurteil“ von 1507 (B. 114) vergleicht[2]), so muss man zwar zugeben, dass schon damals das Wesentliche dieses Bewegungsmotivs für Dürer nichts Neues mehr war. Umsomehr kann man es aber auch bedauern, dass er

[1]) Vgl. sein Grabmal des Erzbischof Ernst im Magdeburger Dom.

[2]) Dieser Hund wurde (was Bartsch nicht erwähnt) von Agostino Venetiano auf seinem Kupferstich „Lykaon in Wolfsgestalt“ von 1524 (B. 244) copiert, während der zweite Hundekopf des Stiches einem der Dürerschen Eustachiushunde entnommen ist. Uebrigens scheint auch das dritte dort dargestellte Tier, eine Löwin, fremdes Eigentum zu sein. Sie weist nämlich eine auffallende Aehnlichkeit mit einer flüchtigen Federskizze Leonardos (Mailand Br. 44) auf.

damals während der Blütezeit seiner Tiermalerei keine Gelegenheit hatte, dies wirkungsvolle Motiv beim ruhenden Löwenkörper zur Anwendung zu bringen. — In diesem Punkte wäre es als also gewagt, Cranach die Priorität einräumen zu wollen.

Einen ganz neuen Typus hat er aber in seinem Löwenkopf geschaffen, selbst wenn man in Einzelheiten Anklänge an den Kupferstichlöwen Dürers (B. 61) erkennen wollte. Statt des länglichen Kopfes desselben ein mächtiger rundlicher Schädel von ganz eigentümlicher Gliederung. Der obere Teil des Kopfes, der nur mit wenigen, leicht umgelegten Haarlöckchen bedeckt ist, ist durch eine in der Höhe der Augen ringsum laufende Einschnürung vom unteren Teil deutlich geschieden, sodass es aussieht, als ob er bis zu den Augen mit einer Kappe bedeckt sei. Unter dieser Kappe quillt dann an beiden Seiten die Mähne hervor und fliesst im Gegensatz zu Dürers einzelnen Mähnenlocken ungeteilt und so glatt und gleichmässig wie eine breite Wasserwelle über Hals und Schultern hinab. Auf dem Rücken erscheint die Mähne gescheitelt, die Ohröffnung ist weit, die röhrenartigen Muscheln sind kurz gestutzt. Auch die Augen sind auffallend gross mit stark betonten Tränenwinkeln. Der breite Nasenrücken ist durch eine Mittellinie geteilt. Der ganze Typus, in seinem massiven Aufbau der direkte Gegensatz zum Löwen des 15. Jahrhunderts ist so charakteristisch und als Gesamtbild so bedeutend, dass er einen nachhaltigen Eindruck auf die übrige Löwendarstellung nicht verfehlen konnte und auch Dürer konnte sich ihm nicht entziehen.

Wir haben bereits bei der Besprechung des frühen Kupferstiches „Die Gerechtigkeit“ gesehen, dass Dürer formale Einzelheiten, die für die stilistische Würdigung von grosser Bedeutung sind, oft erst bei der Ausführung so ausgestaltet, dass sie mit dem ursprünglichen Entwurf wenig Aehnlichkeit mehr besitzen. Deshalb kann eine erste Niederschrift, eine flüchtige Skizze uns einen besseren Begriff von der Vorstellung geben, die dem Künstler von einem bestimmten Gegenstand vorschwebt, als die erst nach sorgfältiger Ueberlegung ausgeführte Feinarbeit.

So ist die Federzeichnung (L. 518) zum Sündenfall der kleinen Holzschnittpassion (B. 17) für uns von grösstem Wert,

weil sie uns ein mit wenigen dünnen Federstrichen ganz rasch hingeworfenes Löwenbild gibt. Später auf dem Holzstock ist es nicht zur Ausführung gelangt; der Löwenkopf, welcher dort hinter den Baumstämmen hindurchlugt, hat mit diesem nichts zu tun und ist auch so verdeckt, dass er keine stilistischen Anhaltspunkte bietet. Das, was uns die Skizze aber gibt, genügt völlig, um uns einen für Dürer ganz neuen Typus erkennen zu lassen. Zu beiden Seiten wallt, von einer leichten Markierung an der Schläfe ausgehend, als eine glatte gänzlich ungelockte und gekräuselte Haarmasse die Mähne herab. Auf dem Vorderkopf sind nur einige kurze Locken durch wenige kleine Häkchen angedeutet. Schliesslich lassen auch die grossen mit starken Tränenwinkeln versehenen Augen, die Bildung von Nase und Oberlippe, keinen Zweifel, dass in dieser flüchtigen Skizze der Löwe Cranachs steckt. Es kommt hinzu, dass sich das Blatt — es ist 1510 datiert — chronologisch unmittelbar an dessen Hieronymusholzschnitt anschliesst und besonders, dass es sich hier bei Dürer nicht um ein einmaliges vielleicht zufälliges Auftreten des Typs handelt, sondern dass er von nun an in noch ausgeprägterem Masse in die Erscheinung tritt.

Wegen ihrer Beziehung zu zwei Denkmälern des Erzgiessers Peter Vischer wird eine Zeichnung Dürers besonders häufig erwähnt, welche in drei Exemplaren, nämlich in Oxford, Florenz und Berlin vorhanden ist. Es handelt sich um die beiden Bronze-Grabplatten für zwei gräfliche Ehepaare, den Grafen Henneberg in Römhild und den Grafen Eitel Friedrich von Hohenzollern in Hechingen, deren Gemahlinnen Schwestern waren. Dürers Zeichnung stellt einen gewappneten Ritter dar, der in breitspuriger Haltung nach der traditionellen Symbolik der Grabmäler auf einem liegenden Löwen steht und den kühnen, fast herausfordernden Blick auf seine Gattin gerichtet hält; diese steht neben ihm mit übereinandergelegten Händen in schlichter Ergebenheit auf einem Hunde, dem Symbol der Treue. Wo man heute die vorhandenen drei Zeichnungen in vorzüglichen Reproduktionen[1]) nebeneinanderhalten kann, ist es kaum noch zweifelhaft, dass Oxford das Original besitzt, Florenz die Kopie und Berlin eine Replik dieser letzteren.

[1]) Berlin: L. 48; Florenz: Dürer Society V, II; Oxford: Drawings Bd. II.

Die beiden Zeichnungen in Florenz und Berlin tragen das Monogramm und die Jahreszahl 1517, beides nicht von Dürers Hand. Auf das Verhältnis der drei Blätter untereinander kann hier nicht weiter eingegangen werden[1]), es genüge hinsichtlich des Löwenbildes die Bemerkung, dass die Angabe der langen Augenbrauen, von deren Bedeutung für die Dürerzeichnung schon einmal die Rede war, auf dem Berliner Blatt im Gegensatz zu den beiden anderen fehlt, dass auf dem Oxforder die Tränenwinkel der Augen stärker betont und die Schwanzquaste mehr als geschlossene Masse gegeben ist, in der Art, wie auf dem Cranachschen Blatte. — Es bedarf wohl keiner weiteren Beweisführung, dass bei diesem Grabmalentwurf Dürers der Cranachsche Typus noch stärker ausgeprägt ist, als auf der vorher besprochenen Zeichnung zur kleinen Passion. Die eigenartige Behandlung der Mähne als grosse, von einer bestimmten Ansatzlinie in Augenhöhe wellenförmig herabwallenden Masse, Scheitelung der Rückenmähne, Kopf- und Gesichtsbildung zeigen das zur Genüge.

Wie verhalten sich nun hierzu die Bronzelöwen der beiden Grabplatten? Mit der Römhilder besteht in der Darstellung des Löwen gar kein Zusammenhang, der ganze Typus und auch die Lage des Tieres ist anders. Der Kopf ruht auf dem ausgestreckten Hinterschenkel, auf welchem im Gegensatz zur Zeichnung der Schweif fest aufliegt; er endigt in eine Locke anstatt in die Quaste. Der Löwe der Hechinger Platte dagegen stimmt im Wesentlichen mit dem Entwurf überein, wobei natürlich der grundlegende Unterschied zwischen Skulptur und Zeichnung zu berücksichtigen ist. Dieselben charakteristischen Merkmale in der Kopf- und Mähnenbildung lassen sich nicht verkennen, der Schweif ist genau wie bei Dürer nach oben gebogen und mit einer Quaste versehen. Da sich auch in der Darstellung der Personen Uebereinstimmungen finden, besonders die breitspurige, echt Dürersche Stellung des Mannes auf dem Grabmal wiederkehrt, scheint mir Bodes[2]) Ansicht durchaus wahrscheinlich, dass Dürer für den Grafen

[1]) Ich erwähne nur bei den Kopien die mangelhafte Zeichnung des Gesichts und der Hände der Frau.

[2]) Geschichte der deutschen Plastik S. 151.

von Hohenzollern den Entwurf gemacht hat; nach dem Wunsche des Bestellers sollte sich derselbe wohl an das bereits vollendete Grabmal seiner Verwandten anschliessen. Um einen offiziellen Auftrag wird es sich dabei nicht gehandelt haben; Dürer sollte wahrscheinlich nur seine künstlerische Ansicht äussern, was übrigens ebensogut auf Verlangen Vischers selbst geschehen sein konnte. Das erscheint uns jedenfalls wahrscheinlicher als die Auffassung L. Justis[1]), Dürer habe die Zeichnung aus der Erinnerung nach einem Besuche in der Vicherschen Werkstatt rasch hingeworfen. — Jedenfalls kommen wir bei der stilistischen Bestimmung der Löwenzeichnung auf dasselbe Jahr 1510, welches auch Bode aus allgemeinen Gründen für die Zeichnung angenommen hat. Die Darstellung des Löwen geht zusammen mit der vorher besprochenen, 1510 datierten Sündenfallzeichnung der kleinen Passion und schliesst sich direkt an das Cranachsche Blatt von 1509 an. Natürlich könnte auch noch dieses Jahr in Frage kommen, und 1510 wäre dann wohl für die Ausführnng des Grabmals anzusetzen. Einen terminus ante quem gibt ja das Jahr 1512, das Todesjahr des Bestellers, denn in die Grabplatte ist die Zahl MCCCCC eingegossen, die später zum Todesjahr ergänzt werden sollte. Daraus aber zu schliessen, dass der Guss unbedingt vor 1510 stattgefunden haben müsse, weil sonst noch eine X hinzugefügt worden wäre, halte ich nicht für zwingend. Wo doch einmal später noch ergänzt werden sollte, kann es schon an technischen Gründen gelegen haben, dass man nur die Hauptzahl anbrachte; und überdies hätte doch der Besteller die Anfertigung ebensogut um 40 Jahre überleben können, wie beispielsweise Graf Henneberg den Guss seines Grabmals um ca. 30 wirklich überlebt hat. In diesem Falle wäre also an Stelle der X eine L nötig geworden.

Bei Dürer zeigt sich immer eher eine sprunghafte, als eine konsequente Entwicklung und so kann man natürlich nicht erwarten, dass bei der verhältnismässig starken Produktion an Löwenbildern, die Dürer im Beginn des zweiten Jahrzehnts des 16. Jahrhunderts entfaltete, jener Cranachtyp allein massgebend bleibt. Aber in den nächsten Jahren finden sich seine

[1]) Repertorium, Bd. 24.

markanten Merkmale noch häufig genug. In das Jahr 1511 fällt der schon erwähnte Entwurf zum Tucheraltar, den später Hans von Kulmbach ausgeführt hat. Das zu Boden gerichtete, ziemlich flüchtig behandelte Gesicht des Tieres lässt von jenem Typus nicht viel erkennen, nur die Mähne ist auch hier eine kompakte, wellenförmig geschwungene Masse. Dagegen zeigt der so reizvolle, runde Miniaturholzschnitt B. 115, wo hinter der prächtigen Gestalt des büssenden Hieronymus nur der Kopf des ruhenden Löwen sichtbar wird, die auffallende Ansatzlinie der Mähne so ausgeprägt, dass ich kein Bedenken trage, das Blättchen schon deshalb in die Jahre 1510—1512 zu setzen.

Noch ein anderes Blatt, wo auch ein Löwenköpfchen zu erkennen ist, weist noch auf diese Zeit. Es ist der erste, skizzenhafte Entwurf Dürers zum „Triumphwagen“, wo der Löwe zu Füssen des Kaisers liegt. Gemeinhin setzt man das Blatt später an. Unsere Vermutung deckt sich aber mit der Ansicht Thausings[1]), der das Blatt aus anderen Gründen schon um 1512 setzt, in die Zeit, wo der Kaiser das Programm zum Triumphzug verfasste.

Schliesslich ist eine symbolische, wohl für ein Bücherzeichen bestimmte, kolorierte Federzeichnung zu nennen, welche 1513 datiert, ein Deckelgefäss zeigt, auf welchem ein mit Flügeln und Vogelbeinen versehener Löwe steht (L. 39). Hier zeigt weniger die Mähne, als die schematische Anlage des Gesichts den Zusammenhang mit den obigen Löwenbildern.

In der berühmten Sammlung des Lord Arundel, welcher 1637 englischer Gesandter in Wien war, muss sich das Aquarell eines liegenden Löwen befunden haben, welches die Abhängigkeit Dürers von Cranach authentisch bekunden würde — wenn es eben echt gewesen wäre. Das Blatt ist uns überliefert durch einen Kupferstich Wenzel Hollars (Parthey 2094, Borovsky 2094 I), welches mit A. D. und der Jahreszahl 1518 bezeichnet ist und ausserdem die Aufschrift trägt: „Alb. Dürer pinxit“ und „Ex. collectione Arundeliana“. Man erkennt sofort, dass das Blatt weiter nichts als eine ganz bombastisch verarbeitete Kopie des

---

[1]) Mitteilung der K. K. Centralk. Wien 1868 Band 13. Auch Wölfflin a. a. O. S. 237 setzt das Blatt um 1512—13.

Cranachschen Löwen von 1509 ist. Nur sind alle Formen massiger und plumper geworden. Der Kopf ist von riesenhaftem Umfang, die Pupillen der Augen übertrieben gross, die Tatzen dick mit kurzen rundlichen Klauen [1]). Die breite Nase ist eingedrückt, die Ohren stehen weiter nach vorn. Diese Aenderungen sind entweder absichtlich vorgenommen, um den Ursprung des Bildes zu verschleiern oder aber sie weisen auf ein oder mehrere Zwischenbilder hin. Mit Dürer hat das Blatt nicht das mindeste zu tun. Es bliebe höchstens die Frage offen, ob nicht die Bezeichnung als Dürer wenigstens insofern zu Recht bestünde, als wirklich einmal eine Dürersche Kopie nach dem Cranachschen Löwen bestanden hat. Nach dem oben Ausgeführten wäre das ja nicht ausgeschlossen. Wahrscheinlich hat Wenzel Hollar, der wohl ein besserer Künstler als Kunstkenner gewesen ist, für den Lord, den er auf seinen Reisen in Deutschland begleitete, das Blatt als einen Dürer erworben. Er selbst war bei der Bezeichnung seines Kupferstiches als Dürer sicher in gutem Glauben. Er würde auch die Bezeichnung als Cranach übernommen haben, wenn sie ihm sein Vorbild überliefert hätte, wie er es ja beispielsweise bei dem Cranachschen Eber (Parth. 2091) auch getan hat.

Von dem starken Eindruck des Cranachschen Löwenbildes auch auf die anderen bedeutenden Meister der damaligen Zeit zeugt ferner eine Federzeichnung im Gebetbuch für Kaiser Maximilian, welche sich in dem Besanconer Bruchstück befindet. Baldung Grün ist, wie aus dem Monogramm und dem Stil (neben dem Löwen befindet sich auch die typisch Baldungsche Katze) unzweifelhaft hervorgeht, der Zeichner des Bildes. Es handelt sich hier wiederum um nichts anderes, als eine ziemlich freie Verarbeitung desselben Cranachlöwen, wenn auch hier der Rachen weit geöffnet und die Schwanzlage verändert ist.

---

[1]) Letzteres kann allerdings auch auf die Rechnung Hollars zu setzen sein, in dessen zahlreichen Löwendarstellungen diese Bildung oft wiederkehrt (z. B. Parth. 2111).

Die Löwen der Hieronymusdarstellungen in der ersten Hälfte des zweiten Jahrzehnts.

Zwischen 1510 und 1515 häufen sich die Hieronymusdarstellungen: 1511 „Hieronymus in der Zelle“, Holzschnitt (B. 114); 1512 „Hieronymus in der Felsenhöhle“, Holzschnitt (B. 113) und „Hieronymus am Weidenbaum“, Kalte Nadel-Arbeit (B. 59); 1514 „Hieronymus im Gehäus“, Kupferstich (B. 60). Von den Löwen ist auf den beiden Blättern von 1512, wo der Heilige in der freien Natur seinem frommen Werke obliegt, nur der Vorderkörper sichtbar. Auf ersterem umkreist das Tier leise und bedächtig den Sitz seines Herrn, die grossen finsteren Augen auf den Beschauer gerichtet, als drohe von ihm aus eine Störung der lautlosen Stille. Auf dem anderen liegt er zu Füssen des Heiligen am Ufer des Baches in tiefem Schlafe. In den beiden Interieurs, der schlichten Klosterzelle von 1511 und dem berühmten Gehäus von 1514, bildet der Körper des Löwen, in ganzer Breite im Vordergrunde hingelagert, die Schranke, welche die stille Arbeitsstätte des Kirchenvaters von der Aussenwelt scheidet.

Trotz der starken Produktion dieser Jahre kann von einer wirklichen Fortbildung des Löwenbildes kaum die Rede sein; es ist in diesen Jahren augenscheinlich ein Stillstand in der Entwicklung eingetreten. Was an Tierformen im Dürerschen Repertoir vorhanden ist, wird ziemlich schematisch weiter verwendet. Wie wir schon an der Beeinflussung durch den Cranachschen Typus gesehen haben, bildet sich beinahe ein Eklektizismus heraus, der keine konsequente Entwicklung aufkommen lässt. Vor allem vermisst man die Nähe der wirklichen Natur. Gelegentlich aufkommende individuelle Züge

verlieren sich bald wieder in gemeinsame Gattungsformen. So liegt der Löwe auf dem Holzschnitt von 1511 da wie ein schnurrender Kater hinter der Ofenbank, und ganz wie ein solcher hält er spielerisch den Schweif zwischen den Vordertatzen. In der erhaltenen Vorzeichnung zu diesem Holzschnitt (Mailand, Ambrosiana) dagegen steckt noch viel mehr von der gezähmten Bestie. Sie zeigt noch keineswegs das Armselige und Schlaffe in Haltung und Ausdruck. Der Körper ist mächtiger in der Struktur, in der Bewegung mehr geschlossen. Alle vier Tatzen liegen fest auf dem Boden auf, die Rückenlinie fällt nicht schwächlich nach unten ab, wie wir es schon bei dem früheren Kupferstich B. 61 sahen, sondern verläuft horizontal und straff.

Der Löwe des Hieronymus im Gehäus fällt vor allem durch seine Mähnenlosigkeit auf, sodass man ihn öfters als Löwin bezeichnet. Das ist jedoch durchaus unrichtig. Denn die ganz schwache Bemähnung ist ein Kennzeichen gewisser Löwenrassen, wie z. B. der nubischen, deren kurze stichelhaarige Halszotten ganz ähnlich denjenigen auf unserem Blatte gebildet sind. Jedenfalls zeigt die Gesamterscheinung dieses Löwen einen beträchtlichen Unterschied im Vergleich zu den zeitlich vorhergehenden Löwenbildern, sodass man ihn wohl auf einen neuen, erst nach diesen erlebten Eindruck zurückführen möchte. Wenn dieser durch den Anblick des lebenden Tieres hervorgerufen war, so könnte er doch nur ein ganz flüchtiger gewesen sein. Sonst müsste man erwarten, dass Dürer bei diesem, doch sicher mit aller erdenklichen Sorgfalt angefertigten Meisterstich die so charakteristischen Grundzüge des Löwengesichts wiedergegeben hätte. Ausser den viel zu kleinen Ohren und den zu schräg stehenden Augen fällt besonders auf, dass auch hier noch der Nasenspiegel wie beim Hunde über der Spitze des Nasenrückens als breites Band lagert, während es gerade zur typischen Erscheinung der Löwenpysiognomie gehört, dass der genau dreieckige Spiegel erst unterhalb des Nasenrückens ansetzt, mit dem er in fast rechtem Winkel zusammenstösst. Direkt peinlich wirkt die „quallete“ Art, um einen Ausdruck Dürers zu gebrauchen, wie der Hinterschenkel mit Wülsten ausgestattet ist, die wohl

Muskulatur vorstellen sollen, aber ganz phantastisch sind. Auch die Lage des Hinterschenkels ist wenig glücklich. Er ist im Vergleich zu den völlig lässig und lose bewegten Vordertatzen viel zu sehr angespannt, als fürchte er, die Treppenstufen im Vordergrund des Bildes zu berühren [1]). Während an den Vordertatzen die Afterklaue ziemlich richtig angegeben ist, hat der Hinterfuss anstatt vier ganz deutlich fünf Klauen. Der Schweif mit seinem naturwidrigen stilisierten Quast zeigt an der Unterseite eine breite Abplattung, die ebenfalls eine Erfindung Dürers ist. Von unmittelbarem Naturstudium kann also auch hier nicht die Rede sein.

Wenn trotzdem dieses Löwenbild von jeher bewundert und oft kopiert [2]) worden ist, so ist das wohl auf zwei Tatsachen zurückzuführen, erstens auf die überraschende Art und Weise, wie die ganze Bildstimmung in dieser Löwenpysiognomie ihren Ausdruck gefunden hat und zweitens auf die wunderbare Darstellung des Löwenfelles. Letzteres berührt eine Seite der Dürer'schen Sinnlichkeit, welche in seinem ganzen Lebenswerk zu Tage tritt, in gewissen Perioden aber förmlich aufflammt.

---

[1]) Wie trefflich ist dagegen das Bewegungsproblem in dem kleinen, neben dem Löwen liegenden Hunde gelöst, wobei das auch von Cranach so bevorzugte Motiv des ausgestreckten Hinterschenkels verwendet ist. Dieses festschlafende Tierchen ist übrigens in jeder Beziehung so wundervoll beobachtet, dass man unwillkürlich auf den Gedanken kommt, Dürer habe hier eine Zeichnung aus seinen früheren Jahren, und zwar denen des Höhepunktes seiner Tiermalerei, benutzt. Dieses Verfahren wäre ja für Dürer nichts Aussergewöhnliches. Wird man in dieser Ansicht nicht noch dadurch bestärkt, dass die Beleuchtung des Tieres sich nur schwer mit derjenigen des Raumes in Einklang bringen lässt? Man müsste schon nicht mehr das Licht, sondern den Valeur der weissen Farbe in Rechnung ziehen, wenn man die Helligkeit des Kopfes und des ganz auf dem Boden aufliegenden Ohres erklären wollte; und selbst dann stimmt es kaum. Denn Beides müsste doch noch in den Schatten der breiten Bank unter dem Fenster fallen. Dagegen ist ja die Quelle für die Beleuchtung des Löwenkopfes durch den Schattenkegel auf der Pilasterbasis links im Vordergrunde ausreichend gekennzeichnet. —

Uebrigens kommt eine ganz ähnliche Anordnung von Tieren schon in dem Hieronymusbild des Antonello da Messina in London vor, nur sind es hier ein Pfau und ein Rebhuhn, welche seitlich nebeneinander gestellt, eine Schranke des Vordergrundes bilden.

[2]) Schon im folgenden Jahre wurde es von Altdorfer in den Randzeichnungen zum Gebetbuche des Kaisers Maximilian kopiert, später von H. S. Beham (Eva 1523) von L. von Leyden, Virgil Solis (B. 127) und vielen Anderen. Auch der Löwe auf der Florentiner Kopie von Dürers grossem Gemälde „Adam und Eva“ in Madrid ist nichts anderes, als eine schlechte Nachahmung dieses Löwen von 1544.

Mit welchem Behagen sich Dürer in die Zeichnung von Pelz und Haar vertiefen kann, konnten wir ja auch schon im Laufe der Entwicklung des Löwenbildes gelegentlich feststellen. Ein solches fehlt uns allerdings auf dem Höhepunkt seiner Tierdarstellung im Beginn des 16. Jahrhunderts. Wie damals diese Sinnlichkeit ihre Nahrung fand in seinen technischen Errungenschaften, so fällt sie auch jetzt zusammen mit dem Höhepunkt seiner technischen Meisterschaft. Ueber diesen Zusammenhang ist später noch Einiges zu sagen, hier interessiert nur seine Wirkung als stilistischer Faktor.

Indem Dürer mit sichtlichem Vergnügen den Strichlagen der feinen Haare nachgeht, ihre Kämme, Brechungen und Schiebungen verfolgt, schafft er jedenfalls für die Oberfläche des Tieres eine Menge neuer Linien, Gebilde und Formen und erreicht dieselbe bestechende Wirkung, die ein bis in die feinsten Runzeln durchgebildeter Greisenkof stets ausübt. Aber während Dürer bei einem solchen, z. B. dem berühmten Kopf des alten Mannes von Antwerpen (Albertina), die Gesamtform nie aus dem Auge verliert, lässt dieselbe hier Manches zu wünschen übrig und grössere Formen des Löwenkörpers, wie der schon besprochene Hinterschenkel, sind ganz kleinlich behandelt. Gerade die technische Meisterschaft in der Oberflächenbehandlung verlockt eben leicht dazu, den ausgestopften Balg des Tieres für das Wesentliche zu halten und ihn der organischen Kreatur gleichzusetzen, oder auch im einzelnen über die naturgemässe Form hinauszugehen. So ist der von Natur ganz glatte Löwenschweif in der Freude an der Leistungsfähigkeit der Kupferplatte so „virtuos" behandelt, dass man ihn für ganz rauh und stichelhaarig halten möchte.

Sahen wir schon oben bei dem Interieurbild von 1512 wie der Löwe der Gesamtstimmung zu liebe das Wesen einer Hauskatze angenommen hatte, so ist er hier erst ganz und gar „Stimmungslöwe" geworden. Das resignierte Hindämmern, das Blinzeln mit halbgeschlossenen Augen ist sicherlich vorzüglich beobachtet und wenn auch nicht dem Löwen, so doch der Beobachtung von Hund und Katze entnommen. Das Tier ist so wundervoll in das traulich Stille des Raumes hineingepasst, dass man sich wohl fragen könnte, ob es hier ohne das ge-

fährliche Tier noch so gemütlich wäre. So steht das Blatt in direktem Gegensatz zu dem Eustachiusstich. Auf diesem ist das Tier ohne jede Rücksicht auf das Bildganze als Einzelindividuum scharf herausgearbeitet, hier geht der Tiercharakter ohne Rücksicht auf das individuelle in der Gesamtstimmung des Bildes unter. Dieser Gegensatz ist bezeichnend für die Entwicklung der letzten 10 Jahre.

Im Dürerhause zu Nürnberg befindet sich unter Glas und Rahmen eine sorgfältig mit Deckfarben auf Pergament gemalter stehender Löwe. Das Blatt trägt Dürers Monogramm und die Jahreszahl 1512. Auf der Rückseite des Rahmens steht die Notiz: „Aus der Gemälde-Slg. von Joh. Val. Prehm im Frankfurt a. M.“ und befindet sich nach Aussage des Kastellans schon seit ca. 40 Jahren an Ort und Stelle. Die Malerei ist von äusserster Sorgfalt und will anscheinend die Technik des Feldhasen von 1502 nachahmen. Es unterliegt aber keinem Zweifel, dass es sich hier um eine Fälschung handelt, welche vermutlich um 1700 entstanden ist. Die sorgfältige Pinselzeichnung der Haare wirkt kleinlich und langweilig. Die Haltung ist steif und die Bewegung leblos. Die Zeichnung ist nach anderen Vorlagen und zwar anscheinend nach Naturaufnahmen angefertigt, stilistisch weist sie überhaupt keine Berührungspunkte mit Dürer auf und vollends ist das Jahr 1512 vom Fälscher sehr schlecht gewählt. — Das Blatt ist zwar nicht publiciert, verdient aber auch sicherlich nicht seinen Platz im Dürerhause.

Die Löwenbilder der niederländischen Reise.

Erst von dem letzten Jahrzehnt seines Lebens haben wir den urkundlichen Beweis, dass Dürer Löwen nicht nur wirklich zu Gesicht bekommen, sondern auch nach dem Leben gezeichnet hat. Das geschah auf seiner niederländischen Reise in den Jahren 1520 und -21. In seinem Reisetagebuch finden wir aus der Zeit seines Aufenthaltes in Gent die Notiz: „Darnach sahe ich die Lewen und konterfeit einen mit dem Steft". Er fügt noch hinzu, dass er dem Löwenknecht drei Stüber Trinkgeld gegeben habe.

Die Notiz kann sich nur auf die Silberstiftzeichnung eines ruhenden Löwen in der Albertina (L. 425) beziehen, welche die Beischrift trägt „Zu Gent". Eine zweite, in Berlin bewahrte, Zeichnung (L. 60), wo ein und derselbe Löwe in Vorder- und Seitenansicht gegeben ist, stammt nicht, wie öfters angenommen wird [1]), auch aus Gent, sondern muss vor- oder nachher in Antwerpen entstanden sein. Denn auf der Rückseite des Blattes liest man neben dem Porträt eines Mannes von Dürers Hand die Worte „Zu Antorff 1521". Wenn das natürlich für die Löwenzeichnung der anderen Seite nicht unbedingt massgebend ist, so findet sich doch die Bezeichnung „Zu Antorff" auf einem anderen Blatt, wo sich neben der prächtigen Zeichnung eines grossen liegenden Hundes, allerdings nur skizzenhaft, diejenige eines Löwenkopfes befindet (L. 58). Ausserdem ergibt ein Vergleich jener Wiener und Berliner Silberstiftzeichnungen L. 60 und L. 425, dass es sich hier nicht um das

[1]) Z. B. von Lange und Fuhse, „Dürers schriftlicher Nachlass", S. 157, Anm. 10.

Porträt ein und desselben Tieres handeln kann. Dafür ist die Physiognomie zu verschieden.

Es hätte nun nicht der geringsten urkundlichen Bestätigung dafür bedurft, dass Dürer diese Blätter nur vor dem lebenden Tier geschaffen haben konnte. Unter der Gewalt der neuen Natureindrücke, die auf der Reise auf ihn einstürmten, scheint der bereits Fünfzigjährige die Unmittelbarkeit und Frische seiner Naturanschauung aus dem Beginn seiner dreissiger Jahre zurückgewonnen zu haben. Zum ersten Mal zeichnet uns Dürer jetzt den Löwen, wie er leibt und lebt, aber nicht, wie er in seiner Phantasie lebt, sondern in der realen Welt der Dinge. Das Tier hat hier weder den tiefernsten und nachdenklichen Blick des Menschenauges, noch ist es auf das Niveau des friedlichen Haustieres herabgesunken. Dürer gibt nicht mehr und nicht weniger, als er tatsächlich vor Augen hat: den durch lange Gefangenschaft abgestumpften Käfigbewohner, der resigniert dahinträumt und nur durch das ungewohnte Anschauen des Zeichners in dem täglichen Einerlei seines Gefangenendaseins etwas gestört wird. Vorzüglich kommt diese Stimmung in den ungleichmässig geöffneten Augen zum Ausdruck (L. 60), welchen dabei das Lauernde und — in dem Profilkopf — das Spähende der grossen Raubtierkatzen durchaus eigen ist. In der Bewegung zeigt der Genter Löwe die ganz zwanglose Haltung, die wir auf dem „Hieronymus im Gehäus" besonders in der Bewegung der Hintertatzen vermissten. Während auf dem Antwerpener Blatt (L. 60) die Haltung des en face-Löwen unter der Verzeichnung seiner linken Vordertatze leidet, gibt bei dem Profillöwen die energische Kopfwendung, der intensive Blick und die dennoch ruhig-lässige Haltung etwas Würdevolles, was wohl an den König der Tiere gemahnt. Dass die Einzelheiten der Gesichtsbildung in diesen Zeichnungen der Natur entsprechen, bedarf kaum noch einer besonderen Hervorhebung. Hier findet sich denn auch die richtige Bildung der Löwennase; die dreieckige Form des Nasenspiegels ist bezeichnender Weise auf dem frühesten Bild, dem en face-Kopf (L. 60), noch ziemlich oberflächlich wiedergegeben, dagegen erscheint sie auf der Profilansicht wie auf dem Genter Blatt durchaus verstanden. Auf Letzterem ist übrigens auch der Nasenrücken

viel breiter, wie auf der anderen Zeichnung, welcher Unterschie allein gegen die Annahme des nämlichen Modells spricht. Schliesslich bemerken wir auf dem dritten Blatt, dem nur skizzenhaft angedeuteten Kopf der Antwerpener Zeichnung (L. 58), auch zum ersten Mal ein exakt gezeichnetes Löwengebiss.

Bekannter als diese feinen Silberstiftzeichnungen ist das in Deckfarben ausgeführte Aquarell, welches in der Albertina aufbewahrt wird (L. 567). Nach seiner sorgfältigen Ausführung müsste man es als das eigentliche Ergebnis von Dürers Löwenstudien nach der niederländischen Reise bezeichnen. Es ist aber wahrscheinlich nicht mehr auf dieser Reise, sondern erst später nach der Rückkehr in Nürnberg entstanden. Da dieselbe im Sommer 1521 erfolgte, steht die Datierung des Blattes 1521 dieser Annahme nicht entgegen. Jedenfalls halte ich es für ausgeschlossen, dass es, oder auch nur der Entwurf dazu, vor der Natur enstanden ist; es ist nicht mehr als ein Erinnerungsbild, welches mit den Naturaufnahmen nur in losem Zusammenhang steht. Der Gesamteindruck ist vorzüglich, das Blatt erweckt sofort die Vorstellung der hungrigen Raubtiere, wie sie vor der Fütterung schweren Schrittes und doch geschmeidig vor den Eisenstangen des Käfigs auf- und abwandern, mit gierigen Blicken nach dem ersehnten Futter ausspähend. Das kommt hier in der Bewegung, dem Gesichtsausdruck und der Haltung des Schweifes prächtig zum Ausdruck. Diese Gesamterscheinung und der lebendige Ausdruck sind das Gute an dem Blatte, von dem sorgfältigen Naturstudium der Silberstiftzeichnungen ist aber wenig übrig geblieben. Man kommt zu der Erkenntnis, dass Dürer mit der grössten Leichtigkeit, ja Selbstverständlichkeit die Einzelform überträgt, wenn er sie vor Augen hat. Ihre fundamentale Bedeutung aber für den Gesamtorganismus, für die Struktur und die Funktionen des Körpers, die er vor zwanzig Jahren schon erkannt zu haben schien, ist ihm anscheinend wieder verloren gegangen; denn sobald er nicht mehr unmittelbar vor der Natur steht, glaubt er sich über solche „Kleinigkeiten“ hinwegsetzen zu können. Um das Wuchtige des Löwenschrittes zu markieren, das sich natürlich stark in seiner Erinnerung eingeprägt hatte, konstruiert

er — unbewusst natürlich — Füsse, die anatomisch eine Ungeheuerlichkeit sind. Nicht nur formt er die einzelnen Klauen zu rundlichen Klötzchen, die wie tot am Fusse hängen, sondern er schiebt nach Analogie des Menschen- oder des Bärenfusses zwischen Klauen und Fusswurzel noch ein Glied ein, das in Wirklichkeit gar nicht existiert. Damit allein beweist er, dass ihm die anatomische Struktur eines Tierfusses ziemlich gleichgültig ist. Das fünfte verkümmerte Zehenglied (Daumen), das an der Innenseite des rechten Vorderfusses deutlich sichtbar sein müsste, fehlt vollständig. Dagegen sind die Carpalballen, die sich an der Hinterseite der Vorderfusswurzel, also eine Hand breit über dem Boden deutlich abheben müssten, unten an der Sohle angedeutet. Die fast um ein Drittel zu hohen Hinterfüsse hinwiederum, an denen niemals Carpalballen vorkommen, sind mit solchen versehen, welche dazu noch — ganz sinnlos — in eine Kralle auslaufen. Wie die Darstellung der Menschenhand oft die charakteristischen Merkmale gewisser Stilepochen aufweist, so gibt hier die allmähliche Umwandlung der Löwentatze bei Dürer ein sehr interessantes Entwicklungsbild von dem allmählichen Uebergehen der gotischen Auffassung zu derjenigen der Renaissance. Ursprünglich schmal mit schwächlichen unentwickelten Klauen und kleiner Sohle (auf dem Baseler und dem büssenden Hieronymus) hat der Löwenfuss in den neunziger Jahren noch etwas von dem unsicheren gotischen Tritt („Gerechtigkeit“), was sich im Verein mit seiner festeren naturalistischeren Gestaltung dann bald verliert (Simsonkampf) Im „Hieronymus im Gehäus“ werden die Klauen fingerartig auseinandergezogen, um dann in dem zuletzt besprochenen Blatte in die breiten Bärentatzen zu enden, die nur für das wuchtige und schwere Schreiten gebaut zu sein scheinen.

Die auffallend rote Farbe dieses Löwen kann Dürer wohl gesehen haben; sie wird heute noch, besonders beim Senegallöwen, beobachtet, während die starke, dunkle Bauchmähne eine Eigentümlichkeit der Atlaslöwen ist.

Dass dieses Aquarell eine gewisse Berühmtheit hatte und schon früh kopiert wurde, zeigt eine vorzügliche, aber ziemlich freie Kopie aus der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts,

welche sich in einem Sammelbande mit Tierzeichnungen aus dieser Zeit im Kupferstichkabinett zu Dresden befindet (Bd. C. a. 213).

Schliesslich ist noch eine aquarellierte Federzeichnung zu erwähnen, die ursprünglich der Sammlung Klinkosch in Wien angehörte und auch bei Ephrussi[1]) genannt wird. Da es mir leider nicht möglich war, den jetzigen Aufenthaltsort des Blattes zu ermitteln, war ich auf die nur wenig massgebende Abbildung im Versteigerungs-Katolog der genannten Sammlung, Wien 1889, No. 358 angewiesen[2]). Sie zeigt die Profilansicht eines von rechts nach links schreitenden Löwen, in der Haltung ganz ähnlich dem Aquarell L. 567, nur ist der Schweif nach unten gesenkt. Soweit man nach der Abbildung urteilen darf, handelt es sich allerdings um ein sehr interessantes Blatt von sorgfältiger Arbeit und Dürerschem Charakter. Es ist sicherlich in direkter Anlehnung an die Natur entstanden und hört wahrscheinlich auch der Zeit der Niederländischen Reise an. Es steht in Beziehung zu den Silberstichzeichnungen und dem zuletzt besprochenen Aquarell. Während es in seiner Naturtreue ersteren viel näher kommt, weisen äussere Merkmale auf letzteres. So stimmt die Beinstellung genau mit diesem überein, während hinwiederum die anatomische Durchbildung der Beine und Füsse hier viel korrekter ist.

Vermutlich besitzen wir in diesem Blatt aus der Sammlung Klinkosch das Original des liegenden Löwen, welchen Wenzel Hollar im Jahre 1649 (Parth. 2095) radiert hat, und das sich damals in der bereits oben erwähnten Sammlung des Lords Thomas von Arundel befand. Die Radierung trägt die Aufschrift: Albertus Dürer inv., W. Hollar fecit 1649, ex Collectione Arundeliana, und stimmt im wesentlichen mit dem Klinkosch-Blatte überein[3]). Auffallend ist bei dieser Radierung

---

[1]) a. a. O., S. 122.

[2]) In denselben Katalog wird unter 359 noch ein liegender Löwe erwähnt: „Federzeichnung mit Sepia laviert; Kopf, Augen, Nase und Mund leicht mit roter Farbe bemalt.“ Nach Ephrussi soll er ähnlich dem Löwen auf der Busse des heiligen Hieronymus (B. 61) sein. Hier war mir weder Original noch Abbildung zugänglich.

[3]) Es existieren von Hollars Radierung zwei spätere Nachstiche von C. Galle und Chr. Weigel.

die Bildung des Ohres in der Form einer ovalen Vertiefung ohne Ohrmuschel, es ähnelt sehr dem zwar naturentsprechenden, aber in der Gesamtform doch merkwürdig ähnlichen Ohr auf dem Aquarell L. 567.

Analog der bereits früher besprochenen Radierung Hollars nach Cranach ist die von ihm bezeugte Autorschaft Dürers keineswegs beweiskräftig, wenngleich dieselbe durch die Katalogabbildung immerhin wahrscheinlich gemacht wird. Wie gesagt genügt dieselbe aber nicht, um die Frage zu entscheiden.

Die heraldische, dekorative und symbolische Darstellung des Löwen bei Dürer.

In der Heraldik gilt das 15. Jahrhundert bereits als Verfallzeit und die reiche, spätgotische Ausgestaltung der Wappen pflegt man nicht mehr als Wappenkunst, sondern als Wappenzierkunst zu bezeichnen. Es liegt schon in dem Wesen des Wappenbildes, — das sogenannte „redende“ gibt ja direkt den Namen des Gewappneten — dass seine Schaubarkeit in den Vordergrund gerückt wird. Mit bestimmten Personen, Familien, Stämmen usw. verquickt sich allmählich eine ganz bestimmte Bildvorstellung und die geringste Veränderung in der Form konnte bei der Häufigkeit der nämlichen Wappentiere leicht Verwechselungen hervorrufen. So ist es in der Sache selbst begründet, dass gerade das Wappenbild auf die denkbar einfachste und übersichtlichste Grundform zurückgeführt werden musste; das führt notwendigerweise zur Stilisierung. Auch Dürer hat seine Wappenlöwen stilisiert, dieses Prinzip aber nicht konsequent durchgeführt, sodass ihm die Heraldik keine neue Form für dieses beliebteste Wappentier verdankt. Ueberhaupt tritt das Gegenständliche bei Dürer mehr in den Hintergrund, für ihn ist das Wappen in erster Linie ein Schmuckstück, und die Umrahmung, besonders die heraldisch ganz unwesentliche Helmdecke gibt ihm einen willkommenen Anlass zur Entfaltung seiner wunderbaren, ornamentalen Gestaltungskraft. In seinem Holzschnitt aus dem Buch des Conrad Celtes (P. 217), ferner auf dem Gemälde des Kaisers Sigismund im Germanischen Museum haben die Wappenlöwen im grossen

und ganzen die überlieferte Form, wie sie im ersten Kapitel beschrieben wurde. Der seiner meisterhaft technischen Ausführung wegen berühmte Kupferstich „Das Löwenwappen mit dem Hahn" (B. 100) ist auch noch stilisiert, aber das Aufgeben der üblichen Profilstellung des Kopfes, die mit Ausnahme des Rachens naturalistisch durchgebildete Physiognomie und besonders die natürliche Mähne, weisen schon sehr stark auf eine Durchbrechung des Prinzips. Grade bei den Wappenlöwen hätte man eine Ausdruckssteigerung durch übertriebene Modellierung der Augenmuskulatur in der Art der früheren Zeichnung mit den drei Löwenköpfen (L. 456 erwarten können und vollends ist man enttäuscht, wenn man mit diesen letzteren die drei heraldischen Löwenköpfe auf dem nach ihnen benannten, geschnittenen Wappen (B. 169) von ca. 1520 vergleicht. Von dem heraldischen Hervorstrecken der Zunge abgesehen, ist hier überhaupt keine Stilisierung mehr wahrzunehmen. Auch ist es bezeichnend, dass Dürer hier ebenso wie auch bei dem Helmzierlöwen des gleichzeitigen, für die Herren von Rogendorff gezeichneten Wappens [1]) die traditionelle dreiklauige Tatze durch die vierklauige ersetzt. Wenn dann zuweilen die Stilisierung wieder ganz altertümlich erscheint, wie auf dem Wappen des Lorenz Staiber (B. 167) [2]), so darf man nicht ausser Acht lassen, dass die konservative Gesinnung des betreffenden Bestellers und die von ihm übergebene Vorlage hier oft massgebend gewesen sein kann. Ob das Wappen des Florian Waldauff (B. 158) von Dürer herrührt, halte ich für zweifelhaft (vgl. auch Thausing, a. a. O., Bd. I. S. 276/77). Von der trockenen und schwunglosen Zeichnung abgesehen, mutet hier auch der kleine Löwe fremd an und die naturgemässe Darstellung seines Gebisses wie dasjenige der Drachenköpfe auf diesem Wappen widerspricht der Art Dürers.

Dürer betrachtete seine Wappenbilder nicht als Vorbilder zu praktischer Verwendung, sondern vor allem als selbständige

---

[1]) Dürer hatte die Zeichnung zu diesem, nur in einem Unikum des Germanischen Museums erhaltenen Blatte nach seinem Tagebuch von der niederländischen Reise „gross auf ein Holz gerissen, dass man's schneiden mag".

[2]) Die Autorschaft Dürers erscheint mir auch hier nicht ganz zweifelsfrei.

Kunstblätter, bei denen also auch die eigentlich heraldische Bedeutung erst in zweiter Linie kam. So ist ja bei dem Löwenwappen mit dem Hahn, das man wohl als Phantasiewappen bezeichnen kann, der heraldische Begriff der Helmzier gar nicht weiter berücksichtigt und der Hahn durchaus naturalistich als lebendiges Tier aufgefasst [1]). Das hängt wohl mit der derbsinnlichen Auffassung von der Dekoration und der Ornamentik zusammen, wie sie Deutschland und dem Norden überhaupt eigentümlich war. Wie z. B. in den Burgundischen und Niederländischen Miniaturen zwischen stilisiertem Gerank natürliches Getier herumkriecht, so finden wir in den unvergleichlichen Federzeichnungen Dürers zum Gebetbuche des Kaisers Max eine Tierdarstellung, welche oft mehr an die Natur herankommt, wie manches seiner sonstigen Tierstücke aus dieser Zeit. Der scherzhafte Kampf des Löwen mit der Libelle auf einem Blatte des Gebetbuches wurde früher bereits wegen der trefflichen Bewegung des Löwenkörpers erwähnt. Wenn hier aber die Krallen stärker betont sind und der Schweif in seiner ganzen Länge mit dunklen Querstreifen versehen ist, so könnte man darin höchstens eine leichte Art von Stilisierung erblicken, in welcher gewissermassen das Dekorative und Komische der Situation zum Ausdruck kommt. Nur einmal hat uns Dürer im Gebetbuch eine wirkliche Stilisierung gegeben, nämlich da, wo er, einer frohen Laune freies Spiel lassend, mit einem köstlichen Federzug den oberen Rand einer Blatt-

---

[1]) Dieser Hahn ist in gewisser Hinsicht ein Gegenstück zu dem Hieronymuslöwen von 1514. In der Darstellung des Federkleides ist vielleicht das raffinierteste geleistet, was überhaupt aus der Kupferplatte herauszuholen war. Aber wie schwach ist schliesslich die Gesamterscheinung, wie lahm hängt der so meisterhaft durchgebildete rechte Flügel herab. Durch die ganze Bewegung geht so wenig Energie, dass man kaum weiss, ob der Hahn krähend gedacht ist oder nicht. Dürer ist hier gänzlich blind für die individuelle Schönheit des prächtigen Vogels: der weiche Pflaum der Brust, die schimmernden Federreihen der Fittiche sagen ihm jetzt hundert mal mehr, als die stolze Biegung des Halses und der graziöse Schwung der Schwanzfedern. Im Dresdener Kupferstichkabinett befindet sich eine 1509 datierte der Dürer-Schule zugeschriebene Zeichnung eines Wappens, welche eine Glocke im Schilde führt und ebenso wie oben einen Hahn als Helmzier hat. Die Jahreszahl ist aber unverkennbar falsch und die Schildform weist auf die Mitte des 16. Jahrhunderts. Stellung und Bewegung der Hähne stimmt genau überein, interessant ist aber der Gegensatz zwischen den kleinlichen Formen bei Dürer und den schwungvollen Konturen der späteren Zeichnung.

umrahmung durch einen schreitenden Löwen bildet. Das Wesen dieser Stilisierung, die allerdings schon ein wenig zur Karrikatur neigt, besteht weniger in einer Veränderung der tektonischen Form, — die Tatzen z. B. sind von ganz natürlicher Bildung — als in derjenigen der Körperoberfläche, der Mähne und des Felles.

In den beiden grossartigen Dekorationsstücken dieser Jahre, dem „Triumphwagen" und der „Ehrenpforte" findet der Löwe und das Löwenmotiv wieder reichlich Verwendung. Der erste Entwurf Dürers wurde bereits wegen des Cranachschen Typus des Löwen, welcher zu Füssen des Kaisers liegt, in die ersten Jahre des zweiten Jahrzehnts gesetzt. Derselbe Typus wurde dann im zweiten Entwurf zum Triumphwagen, den grossen kolorierten Federzeichnungen von 1518 (Albertina), (L. 555) beibehalten, wenn die Zeichnung auch sonst von Grund aus verändert worden ist. So ist an Stelle des Adlers, der auf dem frühen Entwurf den Baldachin des Kaisers stützt, ein mächtiger Löwe getreten. Eine andere in St. Florian bewahrte Miniatur steht nur noch in ganz oberflächlichem Zusammenhang mit Dürer. Die baroke Bildung des Löwentyps dieses Blattes erinnert an den Meister G. L., der bereits eingangs einmal als Illustrator einer Wittenberger Bibel genannt wurde. — Der vier Jahre später als die Albertina-Miniatur datirte Holzschnitt des Triumphwagens zeigt wieder wesentliche Veränderungen. Der Löwe zu Füssen des Kaisers fehlt hier gänzlich, derjenige im Rücken des Wagens, der sich im Entwurf von 1518 lebhaft nach vorn wendet, ist in reine Profilstellung gerückt und scheint, wie bereits früher hervorgehoben wurde, direkt mit Benutzung der früheren Zeichnung der drei Löwenköpfe (L. 456) entstanden zu sein. Wenn man besonders in der Form des Maules dieses Löwen noch eine Stilisierung konstatieren kann, so erweckt doch das andere, auf dem vorderen Radkasten des Wagens angebrachte Löwenpaar ganz den Eindruck des Lebens. Da es sich hier ebensowenig wie bei der Ehrenpforte um den Entwurf zu einem wirklich ausführbaren Werke handelte, sondern die Darstellung auf dem Papier Endzweck blieb, so legte Dürer bei der Ausgestaltung im Einzelnen mehr Wert auf den natürlichen Schein des Lebens,

als auf die konsequente Durchführung der Gesamtidee, welche ja nur dekorative künstliche Gegengstände verlangte. Dieses Löwenpaar, durch die Verschiedenheiten der Dicke von Kopf und Hals wohl als Löwe und Löwin gekennzeichnet, schliesst sich im Typus durchaus an den Hieronymuslöwen von 1514 an, was sich ja äusserlich schon durch das Fehlen einer eigentlichen Mähne dokumentiert. Auffällig sind vor allem die starken Wülste und Schiebungen in dem dichten Pelz der Tiere. Mögen diese zum Teil durch die gezwungene Lage auf der Rundung des Radkastens zu erklären sein, im Grunde erkennt man doch dieselbe Künstlerhand, welche mit der gleichen Sinnlichkeit das schimmernde Fell des Kupferstichlöwen von 1214 nur leise streichelt, hier aber, der derberen Technik entsprechend, in den dichten Pelz hineingreift. Die schimmernde Kupferplatte und der mürbe Holzstock sind da die Regulatoren der sinnlichen Empfindung.

Wie gross der Anteil Dürers an der Ehrenpforte ist, ist noch immer bestritten. Das Löwenmotiv kommt mehrfach vor, rein dekorativ an den Kapitellen der beiden grossen Mittelsäulen, auf den Schilden der beiden Gepanzerten in den Nischen des Mitteltores, an der Innenwand der Seitentore und schliesslich unterhalb der grossen Seitenbekrönung links, wo ein aufgenageltes Löwenfell als Inschrifttafel dient. Die Löwenköpfe der Kapitelle schliessen sich durchaus an die Dürer'sche Formengebung der letzten Jahre an. Bei einem Zusammenarbeiten mehrerer Künstler wie hier, wo eine gegenseitige Berührung und Beeinflussung besonders nahe liegt, wird man pedantische Scheidung der verschiedenen Künstlerhände nach stilistischen Einzelformen noch eher zu vermeiden haben, wie sonst. Wo sich aber, wie bei Dürer, die Unkenntnis ganz bestimmter Naturformen des Löwenkörpers ergeben hat, da wird die Wiederkehr solcher Mängel ein ziemlich sicheres Kennzeichen für seine Autorschaft sein. So hat uns Dürer auf dem Hieronymus im Gehäus verraten, dass die hintere Tatze des Löwen für ihn 5 statt 4 Klauen hat. Diesen Irrtum finden wir nun wieder an der Darstellung des als Schrifttafel dienenden Löwenfelles an der Ehrenpforte, dessen Füsse man hier so deutlich wie an einem anatomischen Präparat betrachten

kann. Eine weitere Eigentümlichkeit Dürers, auf die wir schon öfters hinweisen konnten, besteht darin, dass er ganz willkürlich die Eckzähne verdoppelt, was er nirgends, auch nicht bei Hund und Katze beobachtet haben kann. Diese gänzlich unnatürliche Zahnstellung ist für ihn das Normalgebiss für alle gefährlichen Tiere und Ungeheuer, für seine Löwen sowohl wie für Teufel und Drachen [1]). Dieses Merkmal Dürers findet sich nun auch bei den dekorativen Löwenköpfen der Säulenkapitelle und der Schilden am Mitteltor und bestätigt somit die Zugehörigkeit dieser Teile zu Dürers Werk. Dagegen ist bei dem Löwenköpfchen mit dem Schlangenring im Maule an der Innenwand der Seitentore deutlich zu erkennen, dass nur ein Eckzahn vorhanden ist und tatsächlich zeigt auch der ganze Charakter dieser Tore wenig von Dürers Hand.

Von den Bildtafeln, welche neben den plastischen Dekorationen den Triumphbogen zieren, weisst nur der Löwe auf der Darstellung der Mittelbekrönung, wo der Kaiser zwischen symbolischen Tieren dargestellt ist, die Hand Dürers auf. Das kann man von den Löwen auf dem darunter befindlichen Stammbaum nicht behaupten. Sie sind vielleicht jenem Insbrucker Hofmaler Georg Kölderer zuzuschreiben, dessen Wappen zwischen dem des Stabius und Dürers am Fusse des Denkmals angebracht ist.

Ebensowenig wie bei den dekorativen und heraldischen Arbeiten macht Dürer bei dem Löwen mit vornehmlich symbolischer Bedeutung einen prinzipiellen Unterschied zwischen naturalistischer und stilisierter Darstellung. Im Mittelalter war der Löwe einerseits als „Löwe aus dem Stamme Juda" das Symbol Christi, aber ungleich häufiger das des Teufels: „Der Löwe, der umgehet und siehet, wen er verschlinge". Diese letztere Bedeutung übernimmt denn Dürer, wenn er auf der Darstellung der Vorhölle in der grossen Passion (B. 14) hinter dem Hauptteufel einen Löwenkopf mit unheimlich leuchtenden

[1]) Z. B. der Teufelskopf auf dem Hexenstich (B. 75), die Höllenrachen im jüngsten Gericht der kleinen Holzschnitt-Passion (B. 52) und auf den Zeichnungen L. 224 und L. 248, schliesslich die apokalyptischen Drachen.

Augen sichtbar werden lässt, der denn ganz ähnlich auf dem gleichzeitigen Bild des Sündenfalles in der kleinen Holzschnitt-Passion (B. 17) zwischen den Baumstämmen hervorlugt. Und auf der späteren Zeichnung des jüngsten Gerichts (L. 224) wird ebenfalls zwischen den prasselnden Flammen des Höllenfeuers ein kleiner Löwenkopf sichtbar. Wenn man die beiden ersteren Löwenteufel mit ihrer schematischen und starren Pysiognomie stilisiert nennen könnte, so ist letzterer wieder so naturalistisch gegeben, dass es schwer wird, sich hier eine andere Bedeutung als die rein tierische vorzustellen. — Dass man aber, wo jede weitere Beziehung fehlt, wie bei dem kleinen Löwen in dem Rankenornament auf dem Blatt des Marienlebens (Beschneidung Christi B. 86) auch diese symbolische Bedeutung voraussetzen müsse, bleibt eine grundlose Vermutung [1]). Symbol der Tapferkeit ist der Löwe dann noch auf dem kolorierten Entwurf eines Bücherzeichens (L. 36) mit der Aufschrift „fortes Fortuna juvat", wo ein mit Flügeln und Vogelbeinen versehener Löwe auf einem Deckelbecher steht. Und der obengenannte, auf der Ehrenpforte und dem Triumphwagen vorkommende Löwe zu Füssen des Kaisers soll nichts anderes, als die Macht und Stärke des Herrschers zum Ausdruck bringen. Es erübrigt sich, auf das interessante Gebiet der Dürerschen Tiersymbolik und besonders ihrer Abhängigkeit von den Bestrebungen der Humanisten [2]) weiter einzugehen, für unsere Zwecke genügt die obige Feststellung, dass Dürer die symbolische Bedeutung des Löwen fortmal nicht besonders zum Ausdruck bringt.

Und ebensowenig geschieht das, wo eine astronomische, bezw. astrologische Bedeutung zu Grunde liegt, wie bei dem Sternbild des Löwen auf dem von Dürer im Auftrag des Stabius 1515 nach Angaben des Astronomen Konrad Heinvogel gefertigten Holzschnitt der nördlichen Himmelskugel (B. 151). Uebrigens ist ja hier Form und Bewegung des Tieres wesent-

---

[1]) Das nimmt z. B. von Retberg an in seinem Dürerbuch S. 35. Auch Rudolf Wustmann gibt in einem Aufsatz von Dürers Natursymbolik (von Deutscher Kunst, Leipzig 1904) den Tieren Dürers eine symbolische Bedeutung, deren Begründung oft sehr gesucht ist.

[2]) Vgl. hierüber die interessanten Abhandlungen von Giehlow, Mitt. d. Centralkommission Bd. 27.

lich die vom Astronomen vorgezeichneten Sternpunkte gebunden. — Hierin wäre schliesslich auch noch die kleine unbedeutende Federzeichnung eines vor einem Krug stehenden Löwen (L. 150) zu rechnen, die wahrscheinlich als Illustration zu einem astrologischen Werke gedacht war. Wenigstens machen das die auf der Rückseite stehenden, vermutlich von Pirkheimer's Hand herrührenden lateinischen Worte sehr wahrscheinlich. Auch hier handelt es sich um eine Darstellung in naturalistischer Auffassung.

Ergebnis und Begründung.

An einen bestimmten Typus des 15. Jahrhunderts lassen sich die ersten Löwenbilder Dürers nicht anschliessen, wenn man auch die Befangenheit der gotischen Tierdarstellung und besonders hier beim Löwenbild seine Abhängigkeit von der Heraldik noch deutlich erkennt. Ebenso macht sich der Einfluss Schongauers mehr in der Gesamtauffassung, in der zeichnerischen Durcharbeitung des Tierkörpers, als in der Uebernahme einzelner Formen oder Motive geltend. Der erste Aufenthalt in Venedig scheint dann Dürer eine bessere Kenntnis der Naturformen vermittelt zu haben, wobei wir indes annehmen müssen, dass er diese Kenntnis weniger dem direkten Studium des lebenden Tieres als den Naturaufnahmen italienischer Maler verdankt. So zeigt sich in dem Hamburger Aquarell von 1494, welches wir mit seinem ersten venezianischen Aufenthalt in Zusammenhang brachten, sein grosses Interesse für die Einzelform, während ihm die Erfassung des Gesamtorganismus und besonders der einheitlich durchgeführten Bewegung noch grosse Schwierigkeit bereitet. In der zweiten Hälfte der neunziger Jahre gibt er dann dem Löwengesicht einen erhöhten seelischen Ausdruck; aber noch ist es nicht die Erkenntnis der Tierseele, die sich hier offenbart. Denn Blick und Ausdruck bekommen etwas Menschliches oder gar Dämonisches. Es ist die Apokalypse mit ihren dämonischen Ungeheuern, welche hier ihre Schatten vorauswirft. Die meisterhaften Schöpfungen der apokalyptischen Tiergestalten mit ihren mehrfach verwendeten Löwenmotiven selbst zeigen dann zur Genüge, wie Dürer gegen Ende des Jahrhunderts Form und Gestaltung der tierischen Kreatur immer mehr beherrschen lernt. In seinem Simsonkampf gibt er der Energie und der wuchtigen Kraft der kämpfenden

Bestie lebendigen Ausdruck, und auch durch seine Kopie der Leonardozeichnung von 1505 bekundet er gerade für diese so wesentliche Seite des Löwencharakters, das Raubtiermässige, grosses Interesse. Leider setzt gerade in den Jahren 1498 bis 1505 seine Löwendarstellung aus, aber der Löwe ist ja nur eine besonders markante Erscheinung innerhalb der gesamten Tierwelt. Wenn wir nur seine Darstellung verfolgt haben, so gab uns das den grossen Vorteil, an einem bestimmten Beispiel innerhalb engumgrenzter Formen der stilistischen Entwicklung um so genauer nachgehen zu können. Im Prinzip geht diese Entwicklung aber natürlich parallel derjenigen der gesamten Dürerschen Tierdarstellung, und wenn man gerade in dieser Zeit von der speziellen Erscheinung des Löwen den Blick auf jene richtet, so kommt man zu dem überraschenden Resultat, dass Dürer schon in den ersten Jahren des neuen Jahrhunderts den Höhepunkt seiner Tiermalerei erreicht hat.

Mit einer Sehfreudigkeit wie nie zuvor betrachtete er damals Blatt und Blume, Käfer und Schmetterling. Mit Stift und Stichel sucht er den feinsten Gestaltungsformen des lebendigen Gewächses nachzuspüren, und jedes der kleinen Lebewesen ist ihm eine neue Offenbarung an Farbe, Form und Linie. Wenn er seine Madonna mit der Herrlichkeit der Welt umgeben will, breitet er jetzt das halbe Tierreich um sie aus. Die so sonnig-heitere Federzeichnung der Albertina, „Maria mit den Tieren", zeigt neben dem drolligen Löwenpinscher, dem Fuchs, Vögeln, Insekten und anderen Tierchen auch den exotischen Sittich und den Taschenkrebs, den Dürer wohl aus Venedig her kannte. Auch die etwas merkwürdige Gesellschaft, die er in der wunderbar fein beobachteten Meerkatze der in Kupfer gestochenen Madonna gibt, entspringt nur seiner Freude an dem eigentümlichen und fremdartigen [1]) Natur-

[1]) Fremdartig erscheint auch das Elentier auf dem Paradiesstich von 1504, welches er schon wegen des an ganz falscher Stelle aufsitzenden Geweihes nicht unmittelbar nach der Natur gezeichnet haben kann.

Die Vorliebe für seltene Tiere bei der Paradiesdarstellung hängt vielleicht auch mit der Inszenierung der geistlichen Schauspiele zusammen. Eine altfranzösische Inszenierungsanweisung schreibt vor, man solle bei der Aufführung der Schöpfung neben allerhand Gevögel die seltsamsten Tiere auf die Bühne bringen, die man finden könne (Rotschild et Picot Mistère du Viel Testament, Société des anciens textes francais, Paris 1878/85, 5 Bände, Bd. I, S. 126).

geschöpf und hat kaum eine symbolische Bedeutung. Aber sicherlich ist es in diesen Jahren nicht allein das auch noch später, besonders auf der niederländischen Reise, so stark hervortretende Interesse Dürers an seltenen Naturerzeugnissen, welches ihn zum Tierstudium veranlasst, wenn naturgemäss im Einzelfall die Abnormität des Objekts sein Interesse gesteigert haben wird. — Der Eustachiusstich allein gibt den besten Aufschluss über das damalige Verhältnis des Meisters zur animalischen Natur. Während das Bildensemble fast ungeniessbar [1]), die Hauptperson direkt störend und in den Mittelgrund zurückgeschoben ist, gehört das Mosaik der fünf Hunde, jeder als Einzeldarstellung betrachtet, zum Besten, was die Tierdarstellung überhaupt hervorgebracht hat. Man würde gänzlich fehlgehen, wenn man die vollständige Gleichgültigkeit der Tiere für einander, für ihren Herrn und besonders für die Witterung des Wildes als mangelndes Verständnis Dürers für die Hundenatur oder gar für die Tierseele im Allgemeinen auslegen wollte. Diese sämtlichen Hundeporträts lagen längst als Einzelstudien fertig in der Dürerschen Zeichenmappe [2]), ehe er daran dachte, sie zu der Eustachiusgeschichte zu vereinen und so dem Bilde einen Namen zu geben. Was aber die Erkenntnis der Tierseele angeht, so ist die Darstellung des Hundes in der rechten Ecke, welcher des Modellsitzens müde, lauernd nach dem Zeichner blickt und nur auf den Augenblick wartet, wo er sich unbemerkt davonmachen könne, eine Leistung in der Naturbeobachtung, wie sie auch von den grossen Tiermalern des 17. Jahrhunderts nicht mehr erreicht worden ist. Weniger bedeutend ist das Aquarell des vielgepriesenen Feldhasen von 1502, aber auch es zeigt zur Genüge, mit welcher Konzentration sich Dürer damals in das Studium einer solchen Kreatur versenken konnte, wie er mit fast gierigen Augen das leiseste Zucken des animalischen Lebens beobachtete, wie ihn

[1]) Wie unendlich primitiv erscheint als Bildganzes genommen Dürers Kupferstich gegen das ein halbes Jahrhundert früher entstandene, im Motiv so ähnliche Eustachiusbild Pisanellos bei Lady Ashburnham in London. Gerade den bei Dürer gänzlich fehlenden Zusammenhang der Tiere untereinander zeigt dieses ursprünglich Dürer und dann von Bode mit Recht Pisanello zugeschriebene Bild in vollstem Masse.

[2]) Zu dem Windhund ist uns eine herrliche Pinselzeichnung erhalten (L. 388).

jede Einzelheit des Pelzwerks fesselte, ohne dass er dabei auch nur für einen Augenblick die Gesamtform ausser Acht liess, kurz, man fühlt, mit welcher Anspannung aller Kräfte Dürer damals hinter das grosse Geheimnis zu kommen suchte, welches wir heute mit dem Namen Tierseele bezeichnen.

Das Pferd auf dem Eustachiusstiche ist nun wahrscheinlich viel später entstanden wie die Hunde. Denn zwischen beiden besteht ein grosser Gegensatz. Dem Pferde fehlt das sprühende Leben, es wirkt gleichgültiger und kälter. Und wenn man nach dem Grunde fragt, so liegt die Antwort in dem einen Worte, welches gleichzeitig für die gesamte Tiermalerei Dürers von einschneidender, aber sicher unheilvoller Bedeutung geworden ist, in dem Worte: Konstruktion. — Wir wissen, mit welchem Eifer Dürer seit dem Beginn des sechszehnten Jahrhunderts den ihm aus Italien gekommenen Gedanken einer Konstruktion und Proportionierung des Menschen aufgenommen hat[1]). Mag vieles dabei verfehlt und missverstanden sein, so kann es doch keinem Zweifel unterliegen, dass der zu Grunde liegende Gedanke von der natürlichen Vollkommenheit des Geschöpfes[2]) durchaus dem klassischen Geiste der Renaissance entsprach und es wäre wohl zu erwägen, ob Dürer der Darsteller menschlicher Grösse in der deutschen Kunst geworden wäre, wenn er nicht durch diese Schule „der Mass“ und des Zirkels hindurchgegangen wäre. Dabei ist aber durchaus zu beachten, dass Dürer in der Darstellung des Menschen streng zwischen Idealfiguren und realistischen Darstellungen unterschieden hat. Nur die ersteren hat er konstruiert.[3]) Bestand dieser Unterschied für ihn aber auch in der Tierdarstellung? Kannte er den Begriff des Pferdeporträts? Gewiss sind die erwähnten Meisterwerke dieser Jahre Tierporträts im besten Sinne. Dass er sie aber in der Absicht und mit dem Bewustsein geschaffen habe, um Tierindividualitäten zu geben, wird man schwerlich behaupten wollen. Wenn er den Hund zeichnete, so mühte er sich ab, die Hundenatur zu erfassen, es lag ihm aber der Gedanke sicherlich fern, gerade

---

[1]) Vgl. L. Justi, konstruierte Figuren und Köpfe unter den Werken A. Dürers.

[2]) Wölfflin, die Kunst Albrecht Dürers, S. 16.

[3]) Vgl. Justi a. a. O., S. 69.

die besondere Charaktereigenschaft dieses einzelnen Tieres zu schildern. Dagegen war er überzeugt, dass ein Menschenporträt „ähnlich“ werden müsse, dass es hier darauf ankomme, die speziellen Erscheinungsformen einer ganz bestimmten Individualität festzuhalten, und so kam es, dass die Porträtdarstellung des Menschen für Dürer das mächtige Gegengewicht einer gesunden Realistik bildete, welches schliesslich allem Konstruieren und Proportionieren die Wage hielt. Das fehlte ihm in der Tierdarstellung. Ein „ähnliches“ Pferdeporträt verlangte niemand von ihm. Und als ihm Italien einmal den Gedanken „von der Mass des Rosses“ vermittelt hatte, da fehlte ihm jener Zwang des Menschenporträts, das Pferd nur zu betrachten wie es war, sondern er sah es gleich darauf an, wie es sein sollte. Wir wissen zwar nur, dass Dürer Pferde konstruiert[1]) hat, aber er musste sich im Prinzip darüber klar sein, dass nun auch jedes Tier seine eigene Schönheit, „seine eigene Mass“ haben müsse[2]). Das Abfallen der Dürerschen

[1]) Die Einzelheiten über die Konstruktion des Dürerschen Pferdes müssen wir einer besonderen Untersuchung vorbehalten. Hier sei nur folgendes bemerkt: Man hat die Konstruktion des Eustachius- und besonders des sogenannten „kleinen Pferdes“ von 1505 schon öfters vermutet. Ich bin in der Lage, das Schema dieser Konstruktion angeben zu können. Dürer geht wie bei der menschlichen Figur von der Kopflänge des Pferdes als Einheit aus. Dieselbe beträgt bei dem „kleinen Pferd“ den vierten Teil der Körpergrösse; der Rumpf macht drei Viertel der Gesamthöhe aus und ist genau so hoch wie breit, bildet also ein Quadrat. Dürer konstruiert nun ein Rechteck, dessen Höhe 4 und dessen Breite 3 Einheiten (Kopflängen) beträgt. Zieht man also durch den dritten Teilpunkt der Höhe, von unten ab gerechnet, eine Parallele zur Grundlinie, so erhält man ein Quadrat, dessen rechte und linke Seite die Länge des Pferdekörpers begrenzen, dessen unterste Seite die äusserste Spitze der Hufe und dessen oberste zugleich Widerrist und Kruppe des Pferdes berührt. Während das kleine Pferd so schematisch konstruiert ist, dass seine Stirnlinie und die Höhe des Rechtecks genau einen Winkel von 45 Grad bilden, ist das Eustachiuspferd infolge seiner Kopfwendung kein reines Profilbild mehr und lässt nur noch das gemeinsame Konstruktionsprinzip erkennen, während die Kopfeinheit eine andere ist.

Uebrigens pflegt man die Konstruktion von Menschen und Tieren stets auf Leonardo und Verocchio zurückzuführen, als deren Quelle dann Vitruv gilt. Das Mittelalter wird dabei ganz übersehen. Da sollte es doch zu denken geben, dass um die Mitte des 13. Jahrhunderts der französische Baumeister Villard de Honnecourt sich sehr eingehend mit jener Frage beschäftigt hat und uns in seinem Skizzenbuch (2 Facksimile-Ausgaben von Lassus und Omont) Konstruktionsversuche nicht nur von Menschen und Pferden, sondern sogar von Hunden, Hirschen und Schafen hinterlassen hat.

[2]) Siehe vorstehende Anmerkung.

Tierdarstellung nach der zweiten italienischen Reise beruht also einerseits darauf, dass die italienische Renaissance überhaupt nur die Darstellung des Menschen als das höchste Ideal aller Kunst gelten liess, und andererseits liess der Gedanke von der idealen Vollkommenheit des Geschöpfes, der ja jenen Konstruktionsversuchen zu Grunde liegt, ein wirklich naturalistisches Studium des Tieres als etwas Nebensächliches erscheinen, sodass schliesslich das Interesse an ihm immer mehr erlahmte. Charakteristisch für die Entwicklung ist folgende Bilderfolge: Im „Eustachius“ wird dem Tiere mehr Sorgfalt gewidmet, wie dem Menschen, im Paradiesstich sind beide gleich bewertet, aber schon in dem grossen Gemälde in Madrid „Adam und Eva“ vom Jahre 1507 sind die Tiere gänzlich aus dem Paradies verbannt; die Tierbilder der Florentiner Kopie rühren nicht von Dürer her.

Mit seinem offenen Blick für die tierische Kreatur in dieser Zeit steht es sicherlich auch im engsten Zusammenhang, dass Dürer nie wieder ein so feiner Beobachter der Kindesseele gewesen ist. Aus den köstlichen Kinderscenen des Marienlebens (D. 90) sind auf dem grossen Holzschnitt der Madonna von 1518 (B. 101) würdige kleine Herren geworden, von denen einer, wie ein kleiner Paulus auf den Stab gestützt in klassischer Stand- und Spielbein-Stellung dasteht, während ein anderer mit grosser Geste einen Blumentopf präsentiert.

Die künstlerische Erkenntnis tierischen und menschlichen Wesens setzt anscheinend bestimmte Zustände in der geistigen und seelischen Verfassung eines Künstlers voraus, die successive auftreten, aber wohl niemals koordiniert sind. Tatsächlich scheint sich hier in der künstlerischen Entwickelung Dürers der analoge Prozess abzuspielen, der sich in der Kunstgeschichte ganzer Epochen beobachten lässt. Während häufig bei jungen Völkern die bildliche Darstellung des Menschen noch höchst primitiv erscheint, zeigt sich oft gleichzeitig ein überraschendes Verständnis für das Tierbild. Und umgekehrt lässt dieses Verständnis nach, sobald die Menschendarstellung einen gewissen Grad von Vollkommenheit erreicht hat. Es handelt sich hier sicherlich um Entwickelungsgesetze, die mit der Ausbildung des menschlichen Gefühls- und Erkenntnis-

vermögens überhaupt zusammenhängen. Das Kind, dem zum ersten Mal die Wunderwelt der Erscheinungen vor Augen tritt, hat stets ein höheres Interesse für das Tier als für seine Mitmenschen und erfasst dessen Wesen mit viel stärkerer Intensität. Dasselbe bekunden die künstlerischen Dokumente, die uns aus der Kindheit vieler Völker erhalten sind, wie die von Höhlenbewohnern auf Rentierknochen eingeritzten Tierdarstellungen oder die Tierbilder von Stämmen, die noch heute im Kindheitsstadium leben, z. B. primitiver Negervölker[1]). Und erst, wenn in dem folgerichtigen Fortschritt der kulturellen Entwickelung sich der Mensch von der Betrachtung der Aussenwelt zu sich selbst zurückgefunden hat, und wenn er schliesslich zur Erforschung der Menschenseele emporgestiegen ist, erst dann pflegt das Interesse für die andere Kreatur zu schwinden und oft genug vergisst er dann gänzlich, dass es auch eine Tierseele gibt, selbst wenn er sie in seiner Kindheit schon instinktiv erkannt und bildlich dargestellt hatte.

Für die Antike hat der Däne Julius Lange in seinem Buche: „Die Darstellung des Menschen in der älteren griechischen Kunst“ dies interessante Verhältnis zwischen Tier- und Menschendarstellung bereits erkannt und gerade der Entwicklung des Löwenbildes im Orient und bei den Griechen hat er in dieser Hinsicht eine genauere Untersuchung gewidmet:

„In der Auffassung der alten orientalischen Kunst“, sagt er, „steht das Menschenleben noch weit hinter dem Tierleben zurück: was die Kunst dort an Erzählung gibt, erhebt sich nicht über die trockene Chronik, dringt niemals hinab in die tieferen Strömungen des Seelenlebens. Die Gestalten können wohl in verschiedenen Situationen dargestellt werden, doch werden diese nur äusserlich von ihnen berichtet, gehen nicht aus einem inneren Leben in ihnen selber hervor. Es sind und bleiben doch Dutzendfiguren, Holzpuppen.

Derselbe Künstler, der es versteht, mit wirklich ergreifender Wahrheit das ganze Seelenleben des kämpfenden Löwen (Reliefs im Palaste des assyrischen Königs Assurbanapal zu

---

[1]) Vgl. z. B. die Buschmannmalereien aus Südafrika nach Kopien im Kgl. Museum für Völkerkunde zu Berlin (Amtl. Berichte der Kgl. Kunstsammlungen XXX. Jahrgang No. 2).

Kujundjik — brit. Museum —) auszudrücken, sein Drohen, seine Wut, seine Raserei, das höchste Leiden, man könnte sagen: die Verzweiflung in den Mienen des sterbenden Tieres und die Mattigkeit und Schlaffheit in dem toten Kadaver mit den geschlossenen Augen und der aus dem Rachen heraushängenden Zunge — derselbe Künstler hat bei der Schilderung der Gestalt des Königs von nichts weiter zu berichten, als von einem Gefühl absoluter Ueberlegenheit, von einer Seele, die in keiner Situation nachgibt, sondern steif und starr in derselben Haltung verharrt. Dort ist der Darsteller ein Künstler, hier nur ein Sklave.[1])“

Ein geradezu überzeugendes Beispiel geben in der egyptischen Kunst die frühen Darstellungen der löwenköpfigen Göttinnen Sechmet und Buto: Löwenköpfe von geradezu frappierender Naturtreue oder glänzender Stilisierung sitzen auf Frauenkörpern von puppenhaftem, fast leblosem Gepräge.

Und in der griechischen Kunst lässt sich die Entwickelung noch weiter verfolgen. Als unerreichtes Beispiel, was Energie, Frische und Feinheit der Darstellung angeht, nennt Lange aus der ältesten Zeit die Löwin bezw. den Panther auf dem Kalksteinfriese der Akropolis von Xanthos (Abguss Berlin Fr. W. No. 2 136—148). Die Fähigkeit, das Tier mit solch frischer, ungeschwächter Objektivität in seiner eigentümlich tierischen Natur aufzufassen, wie es hier geschehen ist, ging aber dann bald bei der immer wachsenden Civilisation in den griechischen Städten verloren. Man fuhr wohl fort, Löwen darzustellen, aber man verband jetzt damit meist bestimmte symbolische oder emblematische Zwecke. Das Tier als Tier genügt nicht mehr. Früher einfach das Bild der brutalen Uebermacht — entsprechend seiner tierischen Natur — ward der Löwe nun das Symbol der Tapferkeit und des Heldenmutes (Löwenmonument in Chäronäa vom Jahre 338), also eine Vermenschlichung, die der objektiven Auffassung des Tiercharakters schaden musste. Und in der Mitte des 4. Jahrhunderts, also in der Blütezeit der klassischen Menschendarstellung finden sich beispielsweise an dem so berühmten Mausoleum von Harlikarnassos Löwen von durchaus mittelmässiger, matter und

[1]) Lange a. a. O. S. 5.

flauer Arbeit. Erst in der hellenistischen Periode kommt es dann wieder zu wirklich naturalistisch beobachteten Tierstücken wie dem reizvollen Relief einer Löwin mit ihren Jungen (in Wien).

Jedenfalls, sagt Julius Lange, zeigt im Grossen und Ganzen die Geschichte der Bildnerei deutlich ein steigendes Interesse für den Menschen, ein sinkendes für das Tier.

Und wenn wir schliesslich zu dem Zeitalter Dürers zurückkehren: Wo findet sich in der italienischen Hochrenaissance [1]), als der Mensch zum Mittelpunkt aller künstlerischen Darstellung geworden war, ein Tierbild, das sich in der Unmittelbarkeit der Konzeption, in der Feinheit und Unbefangenheit der Beobachtung mit denen eines Benozzo Gozzoli, eines Pisanello oder auch des Pesellino vergleichen könnte. Und wie damals das vegetabilische und animalische Leben der neuentdeckten Natur den Quattrocentokünstler mit Begeisterung erfüllte, so scheint um die Wende des 15. Jahrhunderts so eine Art Früh-Renaissance in der Seele des jungen Dürer stattgefunden zu haben. Dass aber auf diese Frührenaissance auch eine Hochrenaissance im italienischen Sinne folgen musste, d. h. eine Periode des vollständigen Zurücktretens der Tier- vor der Menschendarstellung, das liegt eben im Geiste dieser Zeit, und findet im Obengesagten seine psychologische Begründung.

Wenn wir die von nun an im Wesentlichen absteigende Linie der Dürerschen Löwendarstellung auf ihre wichtigsten Punkte hin überblicken, so erscheint zunächst das Ergebnis der zweiten italienischen Reise sehr problematischer Natur. Von dem Temperament und der ungestümen Wucht leonardesker Tierbewegung findet sich nach der besprochenen Zeichnung von 1505 kaum noch einmal etwas bei Dürer. Was er als dauernden Besitz von Leonardo übernommen hat, ist wohl im Wesentlichen der Gedanke der Konstruktion des Pferdekörpers, und wie lähmend dieser auf die Unbefangenheit seiner Betrachtungsweise wirkte, haben wir gesehen. Auffallender als die Beeinflussung durch den congenialen Italiener erscheint

[1]) Einer der grössten Menschendarsteller aller Zeiten, Michael Angelo, bekundet ein ganz oberflächliches Interesse für die Darstellung des Tieres.

die durch Lucas Cranach, der doch sonst in dem Verhältnis Beider stets der Nehmer aber nie der Geber ist. Es ist aber wohl zu bedenken, dass der Ruhm Cranachs in der fraglichen Zeit gerade in seiner Tiermalerei bestanden hat. Dafür besitzen wir ein authentisches Zeugnis in der akademischen Festrede, die der Rektor der Universität Wittenberg, Christian Scheurl, 1508 daselbst gehalten hat. Nach dessen begeisterten Erzählungen, welche im Stile der Apelleslegenden die täuschende Naturtreue der gemalten Tiere Cranachs feiern, müsste man fast annehmen, dass Cranach garnichts anderes wie Tiere gemalt habe. Besonders erfahren wir da auch die interessante Tatsache, dass er auf den Hofjagden immer eine Tafel mit sich führte, die er dann „inmitten der Jagd“ zum grossen Ergötzen der Fürsten ausführte. Und solchen Naturaufnahmen verdankt Cranach wohl in erster Linie die hohe Bedeutung, die ihm zweifellos als Tiermaler zukommt, wenn er auch nie so tief in die tierische Natur eingedrungen ist wie Dürer in seinen besten Werken. Wie vereinzelt die nachgewiesene Einwirkung Cranachs auf Dürer auch erscheinen mag, die Tatsache, dass überhaupt zwischen Dürer und die Natur noch ein Vermittler treten konnte, ist bezeichnend genug. Dass er hier nicht in tiefere Abhängigkeit und in einen unerfreulichen Eklekticismus geriet, beruht auf gewissen Grundelementen seines künstlerischen Empfindens, welche seiner Persönlichkeit immer wieder zum Durchbruch verhalfen. Ein solches Grundelement ist seine ausgeprägte Vorliebe für das Stoffliche der Oberfläche.

Dürer muss ein eminent feines Tastgefühl besessen haben, und man möchte sagen, er gibt nicht bloss den Eindruck seiner Augen wieder, sondern auch den seiner feinnervigen Fingerspitzen. Er liebte es sicherlich, die Gegenstände seiner Umgebung in die Hand zu nehmen und zu befühlen. Mit der Sinnlichkeit der echten Künstlernatur genoss er den schimmernden Glanz des Metalls, die mürbe Oberfläche des Holzwerks und er streichelte mit Behagen das weiche Fell der Tiere. Diese Lust am Stofflichen ist also keineswegs auf Letzteres beschränkt, wenn auch Pelz, Haar und Federn seine Lieblingsobjekte bilden. Es wäre aber fast ebenso verfehlt, daraus allein Dürers Qualität als Tiermaler ableiten zu wollen, wie

es sinnlos wäre, aus der raffinierten Wiedergabe von Haar und Haut des Menschen auf einen grossen Menschendarsteller zu schliessen. Ersteres geschieht allerdings oft genug und man darf wohl behaupten, dass unter den „grossen“ Tiermalern des 17. Jahrhunderts sich mehr als einer befindet, der nicht viel mehr als ein grosser Pelz- und Federnmaler gewesen ist. Dieses sinnliche Empfinden für das Tierkleid gibt aber fraglos dem Dürerschen Tierbild auch dann einen grossen Reiz, als — wie um die Mitte des zweiten Jahrzehnts — dessen innerer Wert längst gesunken war.

Vom modernen Standpunkt aus muss es besonders auffallend erscheinen, dass, wie wir gesehen haben, Dürer über gewisse physische Einzelheiten des Löwenkörpers sich nie volle Klarheit verschafft hat. Das Gebiss des Tieres zeichnet er durchweg ganz unrichtig. Ueber die Anzahl der Klauen bleibt er bis zuletzt im Ungewissen und von der Form des Löwenfusses hat er noch eine ganz falsche Vorstellung, nachdem er nachweisbar schon Zeichnungen nach dem lebenden Tier gemacht hatte. Das lässt sich nur als ein Ueberbleibsel mittelalterlicher Naturanschauung erklären. Die exakte Naturbeobachtung ist ein Begriff, der in dem System des mittelalterlichen Denkens noch keinen Platz hatte. Selbst Albertus Magnus schreibt beispielsweise ganz harmlos, dass die Fliege zwei Flügel, aber acht Beine habe, und vom Gebiss des Hirsches macht er so unrichtige Zahlenangaben, dass man glauben sollte, hier handele es sich um eine Naturbeobachtung, die nur sehr schwer nachzuprüfen sei. Aber man prüfte das auch nicht nach, weil eben solche Dinge für sehr unwesentlich galten und ganz abseits jeden Interesses lagen. Man achtete bei der Beschreibung eines Tieres zunächst darauf, ob dasselbe in der Bibel genannt sei und dadurch schon eine besondere Bedeutung habe, ferner, ob sein Auftreten Gutes oder Böses künde, ob es sehr gefährlich sei und einen furchtbaren Eindruck mache. Auch war es den Leuten nicht uninteressant zu erfahren, ob das Tier vielleicht auf Bäumen wüchse, wie die englischen Seegänse, Feuer aus seinem Rachen speie, wie der Panther, oder gar schon durch seinen Anblick töten könne, wie der Basilisk. Vor allem wollte man aber

wissen, ob der tierische Körper keine Heilmittel für menschliche Krankheiten und Gebresten enthalte. Letzterem Bedürfnis trugen nun die Eingangs erwähnten Horti sanitatis in umfassender Weise Rechnung, mehr allerdings durch Vermittelung der Kräuter- als der Tierkenntnis. Und da ist es denn interessant zu erfahren, dass die Verfasser dieser Horti auf die Naturtreue der Abbildungen den grössten Wert legten. In der Vorrede zu dem bereits erwähnten sogen. kleineren Hortus vom Jahre 1486 schreibt der Verfasser: „Und da ich uff entwerffunge und Konterfeyung der Kreuter gangen bin, in mitteler arbeyt, vermerkt ich, das vil edeler Kreuter syn, die in tissen teutschen landen nit wachsen. Darumb ich dieselben in irer rechten farb und gestalt anders entwerffen nicht mocht dan von hören sagen. Deszhalben ich solichs angefangen werk unfolkomen und in der fedder hangen liesz, so lange bisz ich zu erwerben gnade und ablasz mich fertiget zu ziehen zu dem heiligen grabe. — — — Doch daz solich edel angefangen und unfolkomen werck nit hynderstellig bliebe, auch daz myn fart nicht allein zu myner selen heyl, sunder aller welt zu stadt mocht komen. Nam ich mit mir einen maler von vernunfft und handt subtiel und behende". — — — Und am Schluss der Vorrede betont der Verfasser nochmals, dass er alle Pflanzen „mit iren farben und gestalt als sy syn" habe zeichnen lassen. Trotzdem zeigen gerade die Holzschnitte der ausländischen Pflanzen, derentwegen der sorgsame Verfasser den Maler mit auf Reisen genommen haben will, nur eine ganz allgemeine Aehnlichkeit, aber keine Spur von exakter Naturbeobachtung [1]).

Um nun auf den Löwen zurückzukommen, so gibt jener bereits erwähnte französische Baumeister aus der Mitte des 13. Jahrhunderts Villard de Honnecourt ein gutes Beispiel für eine Löwenzeichnung „nach dem Leben", wie er sie mit Stolz nennt. In seinem Skizzenbuch befindet sich in besonders grosser Ausführung ein Löwe in Vorderansicht und dabei die Bemerkung: „Vesci l. lion si com on le voit par devant et saciez (sachez) bien, qu'il fut contrefais al vif." Wenn man von der allgemeinen anthropomorphen Gesichtsbildung und

---

[1]) Vgl. Choulant, Anfänge wissenschaftlicher Naturgeschichte in Naumanns Archiv 1857 S. 220.

dem Zeitstil auch ganz absieht, so bleibt es doch überraschend, dass die Füsse auch hier — und zwar in besonders klarer und deutlicher Ausführung — nur drei Klauen haben und das Gebiss zwei glatte Reihen Menschenzähne zeigt. Dieselben Mängel wiederholen sich denn auch noch auf zwei anderen Löwenzeichnungen des Skizzenbuches, auf deren einem der Künstler nochmals beteuert, dass es sich um eine Naturaufnahme handelt. Und dennoch hat er hier sicherlich nicht bewusst die Unwahrheit gesagt, mag die Zeichnung auch nicht gerade unmittelbar vor dem Käfig entworfen und ausgeführt sein. Das Auge war eben auf ganz andere Dinge eingestellt, man suchte in erster Linie den Gesamteindruck wiederzugeben und setzte sich dabei über Einzelheiten der körperlichen Gestaltung hinweg, mochten sie physiologisch auch noch so wichtig sein. Als ein Rückfall in diese Anschauung, die also weit in das Mittelalter zurückreicht, erklärt sich denn auch die zuweilen so laxe Auffassung Dürers von einer exakten Naturbetrachtung.

Auf der niederländischen Reise scheint denn noch einmal das alte Naturgefühl bei Dürer zum Durchbruch gekommen zu sein. Sein Tagebuch erzählt uns von der fast naiven Freude, welche er an seltsamen Tieren und tierischen Produkten empfindet. Er macht die beschwerlichste Reise, um einen an den Strand geworfenen Walfisch zu sehen. Er gibt 4 Goldgulden für ein „Meerkätzlein“, 4 Stüber für ein „Schildkrötlein“, erhält mehrmals Papageien zum Geschenk und an sonstigen Merkwürdigkeiten bekommt er fast ein ganzes Raritätenkabinet zusammen: so den Kopf eines „Bisamtieres“, Elendsfüsse, Schneckenhäuser, „dürre Fischlein“, Fischschuppen, Fischbein, Muscheln, Federn, Felle. Für Büffel- und Ochsenhörner scheint er nach seinem Tagebuch eine förmliche Leidenschaft gehabt zu haben und bekanntlich hat er ja auch bei seinem Tode eine Gehörnsammlung hinterlassen, um welche sich dann Pirkheimer vergeblich bemüht hat.

Für uns dokumentiert sich die wiedererwachte Naturfreude dieser Reise in den prächtigen Silberstift-Zeichnungen der Löwen aus Gent und Antwerpen.

Aber das Wiener Löwenaquarell von 1521, das letzte Löwenbild, das wir von Dürer besitzen, gibt uns auch gleich

die Gewissheit, dass es nur ein Aufflammen gewesen war, dass nur zu bald wieder erlosch.

Sieht man von dieser niederländischen Reise ab, so hat Dürer in den letzten 20 Jahren seines Lebens wohl noch manches gute Tierbild geschaffen, aber durchgängig fehlt die Frische und die Unmittelbarkeit der Auffassung, das Versenken in die tierische Natur. Man fühlt des „Gedankens Blässe", wo ein neues Proportions-Schema, eine Konstruktion, ein interessantes Bewegungsmotiv erprobt werden soll. Seines weichen Pelzes, seines fremdartigen Aussehens halber hat er noch manches Tier gezeichnet, aber das Tier um des Tieres willen bildet die ganz seltene Ausnahme.

Die klassische Periode der Dürerschen Tiermalerei sind also die Jahre von der Wende des Jahrhunderts bis ca. 1505/6, keineswegs aber die Zeit, welche sonst allgemein als die klassische Epoche Dürerscher Kunst gilt, die Jahre von seiner Niederländischen Reise bis zu seinem Tode. Zwischen seinen Grosstaten auf dem Gebiete der Menschendarstellung wie den Münchener Apostelfiguren und seinen besten Tierschöpfungen liegen mehr als 20 Jahre. Der grosse Menschenmaler war der alte Dürer, der grosse Tiermaler der junge.

Chronologische Tabelle der Dürer'schen Löwenbilder.

1492	H		Der hl. Hieronymus (Basel)
1494	Z		Drei Löwenköpfe
1494	Aqu.		Löwe, Hamburg
		B. 61	Büssender Hieronymus
		L. 203	Entwurf zur „Gerechtigkeit“
		B. 79	„Gerechtigkeit“
		B. 2	Der Kampf Simsons mit dem Löwen
1496	H	B. 69	Apokalypse
1498		B. 74	
1505	Z	L. 201	Tierkämpfe
	Z		Junger Löwe, Petersburg
1507	H	P. 187	Büssender Hieronymus
1510	Z	L. 518	Entwurf zum Sündenfall
1510	H	B. 17	Sündenfall; (kl. Holzschnittpassion)
1510	H	B. 14	Christus im Limbus
1510	Z		Simsons Kampf gegen die Philister
	Z	L. 48	Entwurf zu Vischers Grabmal
1511	Z		Entwurf zu St. Hieronymus in der Zelle
1511	H	B. 114	St. Hieronymus in der Zelle
1511	Z	L. 31	Entwurf zum Tucher-Altar
1512	H	B. 113	Hieronymus in der Felsenhöhle
1512	K	B. 59	Hieronymus am Weidenbaum
	H	B. 115	Büssender Hieronymus
	Z		Erster Entwurf zum Triumphwagen
1513	Z	L. 39	Deckelbecher
	K	B. 100	Löwenwappen mit dem Hahn
	Z		Gebetbuch für Kaiser Max
1514	K	B. 60	Hieronymus im Gehäus
1515	H	B. 138	Ehrenpforte
	Z	L. 450	Kleiner Löwe mit Krug
1515	H	B. 152	Die Nördliche Himmelskugel
1518	Aqu.	L.	Triumphwagen (Albertina)
	K	B. 167	Wappen des Lorenz Staiber
	K	B. 169	Wappen mit den drei Löwenköpfen
	K		Wappen des Rogendorff
	Z	L. 224	Jüngstes Gericht
1521	Z	L. 425	Ein liegender Löwe
	Z	L. 58	Löwenkopf
	Z	L. 60	Zwei Löwen
1521	Aqu.	L. 567	Schreitender Löwe
	Z		Schreitender Löwe der ehemal. Sammlung Klinkosch
1522	H	B. 139	Triumphwagen

Lebenslauf.

Harry David, geboren den 20. September 1874 zu Cöln am Rhein, mos. Religion, Sohn des Rentners Moritz David und seiner Ehefrau Dorine geb. Berg, erwarb das Reifezeugnis auf dem Kgl. Kathol. Gymnasium an der Apostelnkirche zu Cöln, Ostern 1895. Er studierte Jura an den Universitäten Lausanne, Rom, Berlin, Bonn; war seit 1899 mehrere Jahre Gerichtsreferendar im Oberlandesgerichtsbezirk Cöln und erwarb in Rostock den juristischen Doktorgrad. Nachdem er dann ein Jahr lang die Malerei praktisch ausgeübt hatte, studierte er seit 1905 Kunstgeschichte und Archäologie an den Universitäten Berlin und Halle. Hier promovierte er am 19. Mai 1909. Seinen Lehrern, hauptsächlich Heinrich Wölfflin, Kekulé von Stradonitz, Carl Robert und Adolf Goldschmidt, schuldet er vielen Dank, letzterem besonders wegen seiner langjährigen Förderung und Unterstützung.

Berliner Reklame-Druckerei Max Lewin
Berlin C., Stralauer Strasse 3/6

Berliner Reklame-Druckerei Max Lewin
Berlin C., Stralauer Strasse 18.